

هذا العدد

يتضمن هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية مجموعة دراسات متنوعة، تتناول موضوعات متعددة في مجالات الإبداع الشعبي وأنماطه.

ويستهل الأستاذ/ صفوت كمال هذا العدد بمناقشة موضوع «دراسة الإبداع الشعبي»، مؤكداً على عدة قضايا أساسية، منها: أن مناهج بحث مواد وظواهرات الإبداع الشعبي تتعدد وتتنوع بتعدد وتنوع طبيعة هذه المواد ووسائل التعبير التي تتوسل بها. كما أنها ترتبط بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لها، وكذلك وسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطور وسائل البحث في مجال الدراسات النظرية والتطبيقية. كما يوضح أيضاً أهمية الاستبيانات، من حيث كونها وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية في استقصاء مادة البحث وعناصرها، وتوحيد النظر العلمي لها على اتساع رقعة انتشارها، واختلاف الجامعين الميدانيين لها. كما يناقش عملية الإبداع وتنوعها بمتغيراتها المتعددة.

تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ فاروق خورشيد «قراءة جديدة في ألف ليلة وليلة»، وهي قراءة تتحرى الكشف عن حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التي ندين لها بوجودنا، كما تتحرى الكشف أيضاً عما أنسانا حقيقة منابع الثقافة لهذه الحضارة، وعما أنسانا أيضاً أن حضارة الغرب قد قامت، أساساً، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية في كافة فروع العلم والمعرفة والفن.

وينطلق الأستاذ/ فاروق خورشيد في هذه الدراسة من تلك الصورة التي تجسدت فيها شخصية السندباد في كتاب تيم سيفرين «رحلة السندباد»، والتي يتضح منها أن «السندباد» قد استقر في أذهان أهل الغرب على أنه بحار مغامر، في حين أن هذه الصورة الآتية من أعماق حقب التاريخ الغربى

المظلمة والمتوحشة لا تخرج في حقيقتها عن أنها تجسد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التي شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية المعاصرة، وهي - بهذا الشكل - ليست من واقع السندباد في شيء، وليست من واقع ألف ليلة وليلة في شيء أيضاً وهكذا يأخذنا الأستاذ/ فاروق خورشيد إلى الليالي العربية بكل ثرائها وأصوائها، موضحاً لنا أصولها وآراء الغربيين فيها وحجم الحصيلة الثقافية الضخمة التي تنطوى عليها، وجدارتها بأن تكون ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

بعد ذلك تجيء دراسة الأستاذ/ شوقي على هيكل «من الأمثال الشعبية». وفيها يرى أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبي، فإن ذلك لا يجوز بالنسبة إلى المثل، لأن الأمثال نتاج لغوي وفكري للشعوب، قائم على خبرتها العامة وتجربتها المشتركة، ومن ثم تعد كل الأمثال أمثالاً شعبية، فصيحة كانت أم عامية. بعد ذلك يحدد الأستاذ/ شوقي هيكل معنى المثل في اللغة العربية، وكذا معناه في اللغات الأخرى، ولا سيما اللغة الإنجليزية كما يتعرض للأمثال في القرآن الكريم، وما ورد في كتب الأدب العربي وتاريخه من أقوال وأحاديث عن المثل وتعريفه ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون الأدب.

يلي هذه الدراسة دراسة عن «الحكاية الشعبية في القرن العشرين، لكل من فالتراود قولر وماتياس قولر ترجمة الأستاذ/ أحمد عمار وتتناول الدراسة الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية الذي بدأ مع بدايات القرن العشرين، الأمر الذي لم يكن ممكناً إلا بعد ظهور العديد من الكتب التي جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التي اهتمت بهذا المجال. ويرى الباحثان أن إنجازات الأدباء، في هذا الصدد، لم تخرج عن تأليف حكايات شعبية مستلهمة من الحكايات الشعبية الأصلية، أو تسجيل لحكايات شعبية أصلية وتحويلها من المنطوق إلى المكتوب. وخلال استعراضه لهذه الإنجازات يتناول الباحثان علاقة الحكايات الشعبية بالأطفال، وكذلك علاقتها بوسائل الإعلام الحديثة، مثل الراديو والفيديو والاسطوانة، والمشاكل التي ظهرت في المعالجات المرئية للحكاية الشعبية، ومدى استغلال الفاشية للحكايات الشعبية في نشر إيديولوجيتها بين الأطفال، واستغلالها أيضاً من قبل معارضي هتلر وإيديولوجيته بوصفها وسيلة هجوم، ناقد ساخر، بواسطة التقليد الهزلي لهذه الحكايات.

أما الدكتور/ هاني جابر فيقدم دراسة تحت عنوان «الفولكلور الروماني.. المنهج والتطبيق»، قاصداً بتقديمها تحقيق هدفين؛ الأول: عرض بعض الاتجاهات العلمية التي شكلت في واقع الأمر المنهج العلمي والبحثي في رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية، والثاني: طرح بعض الموضوعات التطبيقية بوصفها ترجمة للمنهج الروماني في جمع ودراسة المأثورات الشعبية. وهو بصدد تحقيق هذين الهدفين يطلعنا على أسباب البحث الكلي والشمولي للظواهر الشعبية في رومانيا، ويعرفنا على العديد من علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا الرومان وإنجازاتهم العلمية، ومدى اتفاقهم أو اختلافهم مع نظائريهم من العلماء خارج رومانيا.

تجئ بعد ذلك دراسة الأستاذ/ مختار السويلى عن «الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد فى العالم!»؛ حيث لم يعرف عيد آخر أقدم منه فى أى مكان فى العالم وبين أى شعب من الشعوب. ومن أهم الخرافات التى شاعت حول هذا العيد القول بأن المصريين كانوا يلقون إليه بعروس كل عام.. بكر جميلة، ومزدانة بأفخر الحلى والثياب.. ويدلل الأستاذ/ مختار السويلى على كذب هذه الخرافة، وأنها لا تستند إلى أى أساس تاريخى، وأن عروس النيل تعبير مجازى يقصد به مصر نفسها.. الأرض المصرية فى وادى النيل؛ إذ لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما عظم أمره وعلا شأنه، وأن المسألة فى هذه الخرافة، التى ذكرها ابن عبد الحكم فى كتابه «فتوح مصر والمغرب»، لا تخرج عن أحد أمرين: أن تكون الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرفين، أو أن تكون من تأليف ابن عبد الحكم نفسه بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذى يجب كل ما كان قبله.

وتلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ/ إبراهيم حلمى عن «احتفالية مولد الرفاعى»، والرفاعى هو سيدى أحمد الرفاعى، إمام الطريقة الرفاعية. وكان الرفاعى يرى الناس، كل الناس، أشباحاً بلا استثناء، مكبلين بأصفاد وأغلال المادة، ويعيددين عن انطلاقات الروح فى ملكوت خالقها، كأنهم مغيمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح، فأصبحوا كالصور الباهتة المهتزة لتهويمات الأشباح. وتتحرى الدراسة، فى مجملها، نسب إمام الطريقة الرفاعية وميلاده وطفولته وتنشئته وكراماته وكرامات أتباعه، ثم أخيراً تصف موكب الاحتفال بمولده الذى يجرى فى الثامن والعشرين من رجب كل عام فى حى القلعة بالقاهرة.

أما الدكتور/ جهاد داود فتناول موضوع «توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الأطفال، موضوعاً فيه قيمة التراث الشعبى فى التعبير عن الذات القومية وتأسيس الهوية، وأهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وعلاقة الموسيقى الوطنية بالسينما، حتى أنه يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا حوار، ولكن لا يمكننا أن نتخيل فيلماً بلا موسيقى. فإذا أخذنا فى الاعتبار أن حوالى ٧٠٪ من الأطفال ينتظمون فى مشاهدة برامج سينما الأطفال فى التلفزيون، لأدركنا على الفور مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى الشعبية فى السينما توظيفاً جيداً، يحقق أهدافاً فنية وتربوية وقومية تسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة، وخاصة بعد الثورة الرهيبة فى وسائل الاتصال ونقل المعلومات، التى يمكنها أن تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموذجها على الضعيف، مالم نبادر بدعم هذا الاتجاه القومى وترسيخه.

كما يتناول الأستاذ الدكتور/ أحمد حسن جمعه، عميد معهد الباليه بأكاديمية الفنون، موضوع «الرقص الشعبى المسرحى»، وهو عنوان دراسته التى يفرق فيها بين الرقص الشعبى الذى يؤديه عامة الشعب، وبين الرقص الشعبى المسرحى؛ حيث يعبر هذا الأخير عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمى وتقنية حديثة؛ فهو عبارة عن عناصر حركية شعبية يتدرب عليها طالب

الرقص الشعبي بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحي. وقد غدا هذا النوع من الرقص مادة دراسية لها قواعد وأسس تدرس بها في معاهد الرقص العالمية، كما أن به الكثير من الحركات التي تجعل مصممي الرقصات في إبداع مستمر، ويثري وجودها العرض المقدم.

وفي جولة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ/ مصطفى شعبان جاد عرضاً لوقائع مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، موضحاً أهم النقاط والأبحاث التي كانت موضوع الحوار في هذا المهرجان الذي اتخذ له هذا العام محوراً عاماً هو «المأثور الشعبي والمسرح التجريبي».

كما تقدم لنا الأستاذة/ نادية عبد الحميد السنوسي جولة في أعمال الفنان العالمي محمد صبري، رائد الباستيل المصري، وحواراً ثرياً معه، وذلك من خلال معرضه الذي أقيم بقاعة أكسترا بالزمالك في الفترة من ١٥/١١/١٢ لعام ١٩٩٤.

كما تقدم لنا الأستاذة/ صفية حلمي حسين وقائع الندوة الدولية حول الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية، التي نظمت ضمن فعاليات الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية في الفترة من ١٥:٧ أكتوبر عام ١٩٩٤ بإسلام آباد بدولة الباكستان، وكذلك ملخص الدراسة التي تقدمت بها إلى إدارة المهرجان، وعنوانها «الحرف التقليدية في مصر.. إبداعها ومشاكلها نحو التطور».

وأخيراً تحظى مكتبة الفنون الشعبية، في هذا العدد والأعداد التالية، بنشر أجزاء متتابعة من الببليوجرافية التي أعدها الأستاذ الدكتور/ إبراهيم أحمد شعلان، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة، موضحاً قوائم الأدب الشعبي بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر حتى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية إذ تحتفي بهذا العمل العلمي المهم، نرجو أن يكون ذلك مساهمة منها في تقديمه خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبي المصري تحليلاً وتحقيقاً، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافية معيلاً علمياً لهم، وعاملاً مساعداً في الكشف عن أصول وخصائص مواد المأثورات الشعبية المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة في هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التي وضعها الدكتور/ شعلان لشرح مادة عمله، ومنهجه في ترتيب مادة ببليوجرافية، مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبي والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد الببليوجرافية التي سوف تنشر تباعاً في الأعداد القادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافية، مقدرين كل التقدير لصاحب الببليوجرافية الوقت والجهد الذي بذله في إعدادها، وللقراء مساهماتهم وتواصلهم معنا.

دراسة الإبداع الشعبي

صفوت كمال

كما ترتبط مناهج بحث دراسة أنماط الإبداع الشعبي بالنظريات الحاكمة أو الموجهة لتلك المناهج ووسائل استخدامها أو تطبيقها، تبعاً لتطور وسائل البحث في مجال الدراسات النظرية والتطبيقية، أو البحوث الميدانية، وطرق وأساليب جمع مواد هذا الإبداع، وأدوات الجمع والتسجيل التكنولوجية.

كما تتداخل أيضاً أساليب العمل الميداني مع طبيعة المادة موضوع البحث الذي يتصدى لدراسته الباحث في مواد الإبداع الشعبي على تعدد وتنوع مواد هذا الإبداع. فدارس الإبداع الشعبي الذي يعتمد على الحركة الإيقاعية، مثلاً، لا يمكن له أن يدرس ذلك أو يتعرف على مكونات هذا الإبداع، دون دراسة أو معرفة خصائص الإيقاع الموسيقى أو الأزياء الشعبية المصاحبة للحركة الإيقاعية وسياقها الاجتماعي ومناسبات أدائها، وفئات مؤديها، إلى غير ذلك من الجوانب والمواد المحيطة بشكل الأداء وفننته، من أزياء وعادات وتقاليد..... إلخ، علاوة على مظاهر البيئة التي تحوط وجوده.

لا شك في أن مناهج بحث مواد وظواهرات الإبداع الشعبي تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع طبيعة مواد هذا الإبداع، وكذلك تبعاً لتعدد وتنوع وسائل التعبير التي تتوسل بها أشكال التعبير في الإبداع الشعبي. سواء ما ارتبط منها بمجالات الثقافة المادية، أو الثقافة العقلية، أو الثقافة الروحية، باعتبار أن كفايات الإنسان نفسه تتكامل بتكامل الكفاية الحسية والكفاية العقلية والكفاية الوجدانية. وسواء أكانت وسيلة التعبير تعتمد على الخط أو اللون أو الكتلة، في تشكيل طبيعة وطابع هذا الإبداع أو كانت وسيلة التعبير الكلمة المصاغة نثراً أو المنظومة شعراً، أم كانت وسيلة التعبير هي الإيماءة والإشارة أو الحركة الإيقاعية، أو النغم والإيقاع الموسيقى، فإن أشكال التعبير كلها تمارس في إطار من عادات وتقاليد ومعتقدات المجتمع صاحب هذا الإبداع، وفي داخل انساق نظمه الاجتماعية ومقولاته الفكرية والاخلاقية واتجاهاته الذاتية والروحية.

الاحتفالات من أشكال إبداعية متعددة في وحدة تكاملية تتطلب لدراساتها نظراً منهجياً تكاملياً يتوافق في الوقت نفسه مع تكامل المكونات الثقافية لهذه الاحتفالات.

لذلك كان من الضروري والمهم بالنسبة إلى الباحث الفولكلوري أن يكون على دراية وافية بالاتجاهات المتعددة في دراسات العلوم الإنسانية، باعتبار أن موضوع هذه العلوم هو الإنسان، وموضوع علم الفولكلور هو أيضاً الإنسان، من حيث إنه كائن ثقافي إبداعي. ومواد الفولكلور هي جماع مظاهر القدرة الإبداعية للإنسان، وباعتبار أن الإبداع الشعبي في واقعه الحضاري هو جماع أشكال الإبداع التي مارسها المجتمع عبر أجيال متعاقبة، كل جيل يضيف شيئاً أو يحذف أشياء، ليستوى في النهاية هذا الإبداع في شكله الذي تبناه الجيل المعاصر، ليكون هذا الإبداع بحيويته وتغيره المستمر وتواصله الثقافي إبداعاً متميزاً يعبر عن واقع فكر ووجدان الإنسان المعاصر، وفي تواصل ثقافي مع ماسبقه من أجيال.

لذلك كان من الضروري والمهم أيضاً للباحث الفولكلوري الذي يتصدى لموضوع من موضوعات الإبداع الشعبي، أن يكون ملماً بجوانب موضوعه، مما تناولته دراسات سابقة أو مما ورد في أخبار أو مدونات السلف. وأن يكون الباحث على معرفة وثيقة بواقع موضوع بحثه واستيفاء مادة بحثه من خلال عمليات الجمع الميداني لعناصر مادة موضوع بحثه. وعمليات الجمع الميداني هي الأساس العلمي في أية دراسة واقعية لأشكال وموضوعات الإبداع الشعبي.

الدراسة الميدانية

وعملية الجمع الميداني تتحقق من خلال اللقاء المباشر مع حفظة مواد الإبداع الشعبي ومؤديها وممارسيها، وعمليات الجمع الميداني هي الوسيلة المباشرة للجمع المنظم والدقيق لعناصر موضوع البحث. كما أن استقراء عناصر موضوع البحث من كبار السن والرواة الثقات، باعتباره شكلاً من أشكال جمع عناصر الموضوع، هو أسلوب أيضاً من أساليب استقصاء المادة وتتبعها في ذاكرة رواتها. فالدراسة الاستقصائية لما يروي، أو لما يشاهد مما يروي، هي تأكيد لفحص عناصر الظاهرة موضوع البحث واستكمال آخر دقيق لمختلف مكونات موضوع البحث.

لذلك يحرص الباحثون الميدانيون وجامعو مواد الإبداع على معرفة مواصفات المادة التي يجمعون عناصرها (ماذا؟ What) ومكان وجودها (أين؟ Where)، وتاريخ وجودها (متى؟ When) ومن يؤديها (من؟ Who)، (والى من؟ Whom)، وأسباب أدائها أو ممارستها (لماذا؟ Why)، علاوة على كيفية أدائها وممارستها (كيف؟

كما أن دارس أشكال الإبداع الشعبي التي تتمثل في فنون الأدب الشعبي، على تنوع فروعها من أمثال وحكم ومواعظ والغاز وحكايات وأشعار وسير وملاحم، إلى غير ذلك من المرويات الشفاهية، لا يستطيع أن يدرس تلك الأشكال الأدبية دون إدراك لمضامينها ووظيفتها في الحياة اليومية للإنسان، وارتباط تلك المضامين بمجموعة أحكام القيم التي تنظم أشكال السلوك الإنساني والعلاقات الاجتماعية، علاوة على ما يحوط تلك العلاقات الاجتماعية من معطيات البيئة الطبيعية للمجتمع صاحب هذا الإبداع.

كما أن الدارس لأشكال فنون أغاني الأطفال والعبابهم الشعبية لابد وأن ينتبه إلى طبيعة هذه الفنون سواء ما يقدم لهم من الكبار، تبعاً لفئات أعمار الأطفال ومجالات ومناسبات أداء هذه الأغاني، من تهنين أو هدهدة أو ترقيص، أو ما يؤديه الأطفال أنفسهم في مناسبات مختلفة كالأعياد، أو ما يصاحب العبابهم من أغنيات تُنظم لأشكال اللعب. ودراسة أغاني الأطفال تشكل جانباً مهماً في التعرف على أساليب التربية والتنشئة في المجتمع، علاوة على تعلم اللغة واكتساب مهارات خاصة.

كما أن الدارس لأشكال الإبداع الشعبي المادي، الذي يتمثل في الفنون التشكيلية والتطبيقية والحرف والصناعات اليدوية ذات القيمة الجمالية والفنية، لا يمكن أن يدرسها بمعزل عن الغاية من إبداعها، أو بمعزل عن سياقاتها التاريخية ودورها الوظيفي ودلالات رموزها والوانها، إلى غير ذلك من مكوناتها الفنية والجمالية، وتقنيات إبداعاتها الفنية ووسائل تحقيقها.

شمولية المعرفة

والدارس لأشكال الإبداع الشعبي في الاحتفالات الشعبية العائلية والعامة يجد مظاهر التعبير الفني تتداخل معاً وتمارس في أن.. الرقص مع الأزياء، العادات مع الموسيقى، الفنون التشكيلية من أزياء وحلى مع المعتقدات، التفاؤل والتشاؤم مع فنون الغناء، أو التخضيب بالحناء والتزين والتجمل إلى غير ذلك من فنون وأنماط الإبداع الشعبي.. يحف بها معاً تصورات من موروثاته الثقافية القديمة، ويحوط بها عناصر من تراثه الأسطوري ومعتقداته التي مضت عليها حقبة مديدة من الزمان.

والباحث في كل ذلك يجد أنه بحاجة دائماً إلى معاونة علوم التاريخ والأجناس والأساطير واللغة والاجتماع، إلى غير ذلك من العلوم الإنسانية والطبيعية، للكشف عن التداخل الثقافي الحادث في عمليات الإبداع الشعبي التي تكون أشكال هذا الإبداع الاحتفالي، وبما يمارس أيضاً خلال هذه

(How). إن هذه التساؤلات هي أساس العمل الميداني في الحصول على بيانات وإفنية عن المادة موضوع البحث، من حيث عناصرها المكونة لها، وأغراض استخدامها، ومجالات وجودها مكاناً وزماناً.. سواء أكان ذلك عن طريق الملاحظة المباشرة، أم عن طريق جمع المعلومات من ممارسيها ومؤيديها وحفظتها.

ولقد انتهج دارسو مواد الإبداع الشعبي نهج الدارسين والباحثين الأنثروبولوجيين في وضع استبيانات فولكلورية للعمل الميداني، يسترشد بها الباحثون في جمع مواد بحوثهم الميدانية تبعاً لطبيعة كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. فقد وضعت استبيانات لفروع الأدب الشعبي، من حكايات وأمثال... إلخ... واستبيانات لفروع الفنون التشكيلية، من أزياء وفخار وحلى وأدوات زينة... إلخ... واستبيانات للرقص وأخرى للموسيقى وللأغاني الشعبية، واستبيانات للعادات والتقاليد والمعتقدات والممارسات الطقسية، إلى غير ذلك من موضوعات علم الفولكلور والمواد الفولكلورية.

وفي الواقع إن هذه الاستبيانات ترتبط بعمليات الجمع الميداني المباشر للمادة في أثناء ممارستها، أو بهدف استشارة ذاكرة الرواة ومن يمارسون ويؤدون تلك المواد ويحافظون عليها، من خلال وصف عمليات ممارستها وروى نصوص ما يحفظون تبعاً لطبيعة مادة كل موضوع من موضوعات الإبداع الشعبي موضع البحث، وتبعاً لطرز (Types) وأنماط (Patterns) وأشكال (Forms) أو نماذج (Models) ووحدات (Units) وعناصر (Motifs - Elements) كل موضوع من موضوعات هذا الإبداع. ويراعى في عمليات الجمع الميداني مجموعة من الملاحظات والإرشادات، يتوخاها جامع الماثورات الشعبية حتى يتمكن من ضمان الدقة في جمع مادة بحثه. ثم يلي عمليات الجمع الميداني عمليات ترتيب وتصنيف ما جمع، تبعاً لأسلوب التصنيف المطبق في مجال عمل الباحث الميداني. وعملية التصنيف هي، في حد ذاتها، عملية منهجية أيضاً، ترتبط بشكل المادة أو وظيفتها أو مكان شيوعها أو مناسبة أدائها أو ممارستها.

وشكل المادة يرتبط بمجموعة العناصر المكونة لها ووظيفة كل عنصر في تحقيق بنية هذه المادة. كما أن مناسبة الأداء أو الاستخدام ترتبط بالسياق الوظيفي للمادة. كما أن مكان الجمع هو وسيلة أيضاً من وسائل تحديد المجال الانتشاري للظاهرة أو الموضوع موضع البحث والدراسة. هذا علاوة على تحديد زمان جمع المادة الذي يساعد في الوقت نفسه على استقراء المجال الزماني لانتشار ظاهرة، أو موضوع ما، في حقب تاريخية معينة، ومعرفة البعد التاريخي بجانب البعد الجغرافي، بوصفها وسيلة من وسائل محاولة معرفة الأصل

التاريخي أو مكان النشأة جغرافياً. وهو ما يطلق عليه مصطلح المنهج التاريخي أو المنهج الجغرافي أو المنهج التاريخي الجغرافي أو المنهج الجغرافي التاريخي، تبعاً لخطة البحث في استقراء موضوع البحث واستقصاء مادته ومحاولة تأصيله والكشف عن العناصر الأصلية المكونة له (Versions - Authentic Motifs) أو العناصر المتغيرة (Variants) سواء أكان ذلك من خلال اتباع نظرية تعدد أصول الظواهر الفولكلورية في الثقافة الإنسانية (Polygenetics)، أم من خلال افتراض أن الظواهر الثقافية ذات أصل واحد وأن التباين والتعدد والتنوع هو نتيجة الانتشار (Diffusion) خلال عمليات الهجرات البشرية أو التناقل من مجتمع إلى مجتمع آخر أو من ثقافة إلى ثقافة أخرى أو من لغة إلى لغة أو من مجموعة لغوية إلى مجموعة لغوية أخرى، تبعاً لحركة الإنسان حامل هذه الثقافة أو تلك.

وقد ينتهج الباحث في ذلك نهج دراسات التغيرات الثقافية (Cultural changes)، في محاولة للكشف عن أسباب وعوامل وأشكال التغيرات الحادثة في الموضوع ككل أو الحادثة في بعض عناصره، ومحاولة تحديد العناصر الأصلية والعناصر الأصلية والعناصر المتغيرة، مع العمل على الكشف عن الفروق المكونة لكل منها، سواء أكان ذلك من حيث الشكل (Form) أم الوظيفة (Function) أم الغاية (Idea - Aim) أم القيمة (Value)... باعتبار أن القيمة تتحدد من خلال الكشف عن العلاقة القائمة بين الوظيفة والغاية، والغاية قد تكون فكرية مطلقة أو نفعية محددة، سواء ما يرتبط منها بمجموعة أحكام القيم أو الاتجاهات الذاتية للإنسان.

أو يكون هدف البحث هو الكشف عن دور العلاقات الاجتماعية ونظم المجتمع صاحب هذا الإبداع أو الكشف عن المكونات الاجتماعية للظاهرة موضوع البحث، من خلال اتباع المنهج الاجتماعي في استقصاء مادة البحث، أو يكون الهدف مرتبطاً بالكشف عن القيم والعناصر الجمالية لمادة أو مواد موضوع البحث برؤية نقدية أو فنية، أو قد يهدف البحث إلى محاولة تنظير العلاقات القائمة بين العناصر ومحاولة تقنين دور تلك العلاقات في تكوين بنية الشكل العام للظاهرة أو تحديد بنيتها الكلية في السياق الثقافي للمجتمع، دون إغفال لعوامل التداخل الثقافي (Acculturation) وعوامل ونتائج هذا التداخل في القطاعات والتقاطعات الثقافية. سواء أكان ذلك نتيجة ثقافات القاهرة وافدة أم ثقافات مهاجرة أم ثقافات متزاوجة أم احتكاك ثقافي بين ثقافتين أو أكثر، تبعاً للبعد الزمني والاتساع أو الانتشار الجغرافي لكل من تلك الثقافات. وهي عملية معقدة (Complex Process)، ترتبط

بمسح قطاعات ثقافية متعددة ومتنوعة مسحاً جغرافياً وزمانياً في أن (Cross cultural survey)، وتصنيف العناصر المتماثلة والعناصر المتغايرة تصنيفاً علمياً دقيقاً مما يحتاج في الوقت نفسه إلى تحليل علمي دقيق يعي حركة العناصر الثقافية الإنسانية عبر الزمان والمكان.

فالثقافات البشرية لاتعيش بمعزل بعضها عن بعض، كما أن كثيراً من الخبرات البشرية متماثلة في كثير من أشكال الإبداع الشعبي الإنساني، بحكم أن طبيعة فكر الإنسان هي طبيعة واحدة، والعملية العقلية عند البشر هي عملية واحدة لاتمايز فيها لجنس على جنس آخر . وقد يكون الاختلاف، كما يكون التماثل أيضاً، بسبب اختلاف أو تماثل الظروف البيئية التي تحوط بالإنسان، أو نتيجة لعوامل الطبيعة المؤثرة في الوجود الإنساني والتصور الفكري لواقع الإنسان داخل هذا الكون، وعلاقاته بما يحوطه من هذا الكون.

فمن خلال الاتجاهات الفكرية المتعددة والنظريات المتنوعة في دراسة أنماط الإبداع الشعبي - سواء كان ذلك من خلال النظر التاريخي أو الجغرافي أو المدرسة اللغوية أو المدرسة الأنثروبولوجية أو الدراسات الإثنوجرافية ومن ثم الإثنولوجية، أو من خلال نظريات تعدد الأصول الثقافية، أو وحدة الأصل للثقافات المختلفة، أو من خلال المدرسة الانتشارية أو المدرسة النفعية العملية، أو أصحاب المدرسة النقدية أو اتباع التغيير الثقافي أو الثقاف والتداخل الثقافي - فإن عملية الكشف عن بنية أى عمل إبداعي لابد وأن تعتمد على الكشف عن العلاقة القائمة بين عناصر هذا العمل، باعتبار أن بنية أى عمل ترتبط أساساً بشكل العلاقة القائمة بين العناصر المكونة للشكل العام للظاهرة أو العمل موضع البحث.

وقد أدى هذا الاتجاه إلى جدلية علمية بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن المنهج الوظيفي يسعى إلى الكشف عن واقع وغائية العمل الإبداعي الشعبي في سياقه الثقافي العام، وليس الكشف عن مضمون هذا العمل فحسب، وهو عملية تعتمد على الكشف عن القيمة الكامنة في العلاقة بين الشكل والوظيفة، باعتبار أن القيمة ترتبط أساساً بالغائية أو القصد من العملية الإبداعية خلال ممارستها في الحياة اليومية الجارية. هذا علاوة على ماتقوم به المدرسة الاجتماعية، أو النفسية، أو الاجتماعية النفسية من محاولات للكشف عن الدوافع لعمليات الإبداع في تحقيق العلاقات الاجتماعية وتفسيرها، من حيث إنها تعبير مباشر عن ذات المجتمع وخصوصيته الثقافية، من خلال دراسة أنماط

الممارسات السلوكية التي ترتبط بأشكال ووظائف وأغراض وغايات هذا الإبداع، إلى غير ذلك من اتجاهات ونظريات ومناهج تتعدد وتتنوع ولكنها تلتقي في النهاية في عملية علمية أساسية، تتحدد في أنه لا يمكن عمل أى دراسة نظرية أو تحليل علمي دقيق لأى ظاهرة فولكلورية دون القيام أساساً بعمليات مسح ميداني وثقافي شامل لموضوع البحث.

فالعمل الميداني في جمع مواد الإبداع هو الأساس في أية دراسة علمية لمواد هذا الإبداع، واستبيانات الجمع الميداني (Questionnaires) هي أسلوب مهم من أساليب جمع هذه المواد.. من حيث إن الاستبيانات هي وسيلة علمية من وسائل تحقيق الموضوعية في استقصاء مادة البحث. كما أنها وسيلة أيضاً من وسائل توحيد النظر العلمي لهذه المادة على اتساع رقعة المكان في مجال البحث، أو اختلاف جامعي هذه المادة، مع ملاحظة أن استبيانات العمل الميداني تتعدد وتتنوع، تبعاً لتعدد وتنوع موضوعات الإبداع الشعبي. كما أنها في الوقت نفسه مجرد وسيلة من وسائل معاونة الباحثين على استقصاء مادة بحثهم. أما عملية الجمع في حد ذاتها فإنها تعتمد أساساً على فراسة الباحث نفسه وخبرته وثقافته ومعرفته العلمية وكفاياته الشخصية التي تساعده وتعينه على تخطي الصعاب التي قد يواجهها في أثناء عمليات الجمع الميداني، وإجراء المقابلات الشخصية مع الرواة حفظاً للآثار الشعبية وممارسي هذا الإبداع.

فالإبداع الشعبي بطبيعته هو مادة حية، سواء أكانت هذه المادة تندرج تحت مسميات: حفريات حية (Lively fossils)، أم إبداعات متوارثة، أم نتيجة تراكمات ثقافية أو تقاطعات ثقافية، فإنها في النهاية تحقيق لعملية التواصل الثقافي في المجتمع صاحب هذا الإبداع. وهو تواصل ثقافي حي، يتداخل فيه الموروث مع الماثور.

لذلك كان من الضروري والمهم أيضاً جمع عناصر مواد موضوع البحث الميداني من المراجع التاريخية والوثائق القديمة، حتى يمكن الكشف بالدراسة والتحليل والتصنيف عن عناصر الثبات والتغير، وأسباب كل منها واستقراء عوامل التغيير، وأشكاله والعلل المسببة له. وفي الواقع، إن ثقافات الشعوب بعامة تتميز بتلك الحيوية الثقافية، وبخاصة الثقافة المصرية بتعاقب حقبتها التاريخية وتداخلاتها الحضارية. وجمع عناصر ومكونات مواد الإبداع من وثائق التاريخ على تنوع طبيعة هذه الوثائق وحقيقتها المتعددة، ومن الكتب والمراجع ومذكرات الرحالة ... إلخ - عملية موازية ومكملة في الوقت نفسه لعملية جمع عناصر ومكونات مواد الإبداع الشعبي خلال ممارستها في الحياة اليومية.

كما أنه في الإمكان في بعض الأحيان استخلاص عناصر من المآثورات الشعبية أو الإبداع الشعبي من أعمال الفنانين والأدباء والشعراء القدامى أو المعاصرين، سواء ماتتضمن تلك الأعمال من عناصر استلهمها هؤلاء الفنانون من تراثهم الثقافي، أو رصد لجوانب من الحياة اليومية ... وعلى سبيل المثال، فقد أمكن الاستدلال على جوانب عديدة من حياة العرب فيما قبل الإسلام من خلال الشعر الجاهلي، كما تعرف الباحثون على جوانب من عاداتهم وتقاليدهم، بل أنماط من أدوات الزينة والتجميل التي كانوا يستخدمونها. كما أن أعمال الجاحظ، على سبيل المثال أيضاً، قدمت صوراً عديدة من التصورات الأسطورية الباقية في مخيلة العرب، علاوة على أشكال من العلاقات الاجتماعية. كما حفل، أيضاً، كثير من أعمال نجيب محفوظ الروائية برصد لعناصر من المآثورات الشعبية المصرية، إلى غير ذلك من تسجيل لبعض العادات والتقاليد التي سجلها الكاتب بدقة وعناية. كما أن كثير من لوحات وأعمال الفنانين التشكيليين القدامى والمحدثين تزخر بأشكال الأزياء وفنون تطريزها والحلى وأدوات الزينة، إلى غير ذلك من فنون التجميل أو أشكال فنية من الصناعات، وكلها مع غيرها مصدر آخر من مصادر جمع المعلومات عن أشكال الإبداع الشعبي التي تحدد في الوقت نفسه طرز المآثورات الشعبية السائدة في فترة من فترات تاريخ المجتمع، قديماً كان ذلك أم حديثاً. وقد حفل كتاب «وصف مصر» - مثلاً - الذي وضعته البعثة العلمية الفرنسية إبان الحملة الفرنسية على مصر، بصور تصور واقع الحياة في المجتمع المصري بأزيائه وصناعاته الشعبية وبعض عاداته وتقاليده واحتفالاته، علاوة على ماتضمنه من رصد تاريخي لهذه الجوانب وغيرها من المآثورات الشعبية المصرية التي كانت شائعة في تلك الفترة من أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر.

وهذه الأعمال الفنية الرائدة لجوانب من الحياة اليومية يجد فيها الباحث مواد قد تساعده على التعرف على مادة لم يكن له أن يتعرف عليها من غير هذه المصادر، وبخاصة مايرتبط بأشكال الإبداع الفني التشكيلي، أو بالصناعات الشعبية التي كانت سائدة في فترة ما من فترات التاريخ، ثم تغيرت أو تبدلت ... ولولا ما سجله لنا الفنان المصري القديم من رصد لجوانب من الحياة المصرية القديمة ما كان لنا أن نعرف أشكال تلك الحياة بأدواتها وأزيائها وحليها وأدوات موسيقاها وفنون رقصها، إلى غير ذلك مما تقدمه لنا اللوحات الجدارية والتمائيل والسجلات البردية، من رصد لجوانب تلك الحياة الحضارية العريقة.

ويحتاج هذا الجانب من مصادر المعرفة التاريخية، على تعدد مصادره، إلى عمليات جمع منظم وفهرسة دقيقة تساعد الباحثين على استخلاص تلك المواد ورصدها مع مايرصدونه من مواد خلال العمل الميداني للتعرف على مصادر الإبداع المتعددة والمتنوعة في الإبداع الشعبي وأشكال التغيير وعناصر الثبات ... وهي عملية تحتاج جهداً غير يسير، وتتوكل مع الجهد المبذول أيضاً في عمليات الجمع الميداني. ولنا تجربة حديثة في حياتنا المعاصرة حينما تم تهجير جميع سكان منطقة النوبة من جنوب أسوان في مصر - حيث توجد الآن بحيرة السد العالي - إلى شمال أسوان في منطقة كوم أمبو ... فلولا ماتم من تسجيل ورصد وجمع لمآثورات النوبة قبل التهجير، ما كان لنا أن نعرف شيئاً الآن - بعد مضي أكثر من ربع قرن - عن أنماط الحياة التقليدية في المجتمع النوبي، وأشكال التغيير التي أصابت المآثورات الشعبية النوبية وأسبابها. ولقد أسعدنى أن أكون من أوائل الباحثين الذين اهتموا بهذا الجانب المهم من الثقافة المصرية الشعبية.

كما أن ما تواجهه الآن كثير من الأنشطة الفنية والتربوية وأجهزة تنمية المجتمع من صعوبات في توظيف أشكال من الإبداع الشعبي في الحياة الحديثة، يرجع إلى القصور السابق في جمع وتسجيل ودراسة هذه المواد، وهو أمر نسعى الآن إلى تداركه، والسعى إلى تحقيقه بأساليب علمية محدثة ووسائل تكنولوجية ميسرة تساعد على الرصد الدقيق والجمع الميداني الشامل لتلك المآثورات الفولكلورية التي تتوارى الآن خلف حواجز المدنية الحديثة ومعطيات وسائل الإعلام وعوامل التغيير الاجتماعية والاقتصادية .. إلخ. وهو أمر يلقي على عاتق المسؤولين عن الحفاظ على المآثورات الشعبية، باعتبارها مصدراً من مصادر الإبداع القومي، وبوصفها شكلاً من أشكال التعبير عن الذاتية الثقافية للمجتمع وشخصيته القومية، يلقي مسؤولية كبرى ... فعمليات التغيير تتم بإيقاع سريع يفوق الإيقاع العلمي الحادث في مجال جمع مواد المآثورات الشعبية، وهو أمر يجب تداركه - كما نحاول الآن - قدر الإمكان من خلال عمليات الجمع والتسجيل والتحليل والتصنيف والدراسة العلمية من خلال مراكز ومعاهد البحث وكليات الجامعات المصرية.

وهو أمر يتطلب جهداً أكثر واقعية وعملاً أسرع إيقاعاً.. ودراسات أكثر تخصصاً في مختلف فروع وأنماط الإبداع الشعبي علماً ومادة.

قراءة جديدة فى ألف ليلة وليلة

فاروق خورشيد

(١)

تجار لا غزاة

أساساً من منشأ الفكرة نفسها فى الأصل، فقد كان سيفرين يبحث عن مغامرة بحرية بعد أن قام برحلة سابقة من أيرلندا إلى الساحل الأمريكى على متن مركب مصنوعة من جلود الثيران مقلدا فيها رحلة (برندان) قديس البحر الأيرلندى برهبانه إلى أمريكا مستعملاً الوسائل القديمة فى رحلات البحارة القدماء إلى أمريكا، ونجحت رحلة السفينة (برندان)، وبدأ يبحث عن مغامرة بحرية تعيد أساطير البحر القديمة إلى الحياة، ويقول (سيفرين) إجابة على بحثه هذا «لماذا لا أتحقق من أشهر البحارة على مر الزمان، ذلك البحار الذى يعرفه كل طفل قرأ ألف ليلة وليلة. الرجل الذى يستدعى اسمه كل ماثورات البحر.. لماذا لا أختير أسطورة السندباد البحار؟».. وواضح أن (السندباد) استقر فى أذهان أهل الغرب باعتباره بحاراً مغامراً، بل «أشهر البحارة على مر الزمان». وسندباد فى ألف ليلة وليلة ليس بحاراً على الإطلاق، وإنما هو تاجر رحالة، واللىالى تسجل ما يمر به فى رحلاته من مغامرات، وما يشاهده فيها من عجائب، ولكن الرؤية الغربية له حولته إلى واحد من أبطال البحر المغامرين الذين غزوا جزر بحر الكاريبى، وغزوا جزر وسواحل المحيط الهندى على السواء لينهبوا ويسرقوا ثروات بلاد القارة

كنت أعد كتاباً عن رحلتى إلى (عمان)، عندما وقع فى يدي كتاب (رحلة السندباد) الذى يسجل فيه (تيم سيفرين) مغامرته الفريدة فى الإبحار من مسقط إلى الصين عبر المحيط الهندى فى سفينة صنعت من الخامات القديمة نفسها التى استعملها البحارة العرب، فى مثل هذه الرحلات، فى القرون الوسطى وما قبلها، وبالطريقة نفسها التى لا تستعمل المسامير فى تثبيت أجزاء السفينة بعضها إلى بعض، وإنما تستعمل بدلاً منها الحبال المصنوعة من الياف ثمرة جوز الهند، التى تنتشر شجرتها بغزارة فى ظفار وفى جزر المحيط الاستوائية التى تطل عليها مسقط عبر المحيط.. والكتاب يصف التجربة كاملة منذ بدأت فكرة، ثم تحولت إلى فعل، فبنيت السفينة (صحار)، ثم خرجت من مسقط إلى الصين مارة بالهند وجزر الهند الشرقية ثم إلى الصين، ترحل بالشراع وتسير مهتدية بالنجوم، ويسيرها بحارة من العرب من أبناء عمان. وقد أسمى سيفرين رحلته هذه باسم (رحلة السندباد).. ولم تأت هذه التسمية من فراغ، بل أتت

الأمريكية وثروات بلاد أفريقيا وآسيا على السواء. وقد اهتم الروائيون الأوروبيون بهذه الغزوات اهتماماً كبيراً، واعتبروها مصدراً رئيسياً للروايات الرومانسية التي تمجد الفرد في مغامراته وتحديه للعرف والمجتمع، وسخريته من كل القواعد المتعارف عليها في العلاقات والسلوك... وامتلات هذه الروايات بأصداء العصر المخزي الذي عاشته أوروبا تغزو وتنهب وتنتهك الحرمات، وترتكب من الأعمال الوحشية ضد السكان الوطنيين ما لا ينسى التاريخ تعاسته وبشاعته إلى الأبد، ذلك الذي لن تغسله من ذاكرة البشرية كل ادعاءات الحضارة والمدنية والدين، وهي الشعارات التي رفعها هؤلاء القراصنة لتبرير جرائمهم في أمريكا أو في الهند وأفريقيا، وهذه الروايات التي شكلت جزءاً مهماً من أدب المغامرات الغربي تهتم بالأحداث والصراعات والمعارك البحرية والبرية على السواء، وأبطالها مهرة في تسيير السفن وفي استخدام أدوات القتال في البحر والبر معاً. وقد لعبت هذه الروايات دوراً رئيسياً في إضفاء اللون براقة على هذه المرحلة المخزية من تاريخ أوروبا، وتاريخ الإنسانية كلها على السواء. فجعلت من لصوص بحر الكاريبي كهنرى مورجان وبيتر بلد وبلاك بيرد أبطالاً مغامرين يمتازون بالشهامة والخلق، ويتمتعون بالجرأة والإقدام. كما جعلت من لصوص المحيط الهندي كالفونسو بوكيريك وفاسكودي جاما ودالميدا أساطير حقيقية في عالم الاكتشافات، والبطولات، وإرساء الحضارة الغربية على جوانب المحيط الهندي وبحر العرب. والصورة الحية لهم جميعاً هي البطل الذي يرفع سيفاً في يد ومسدساً قديماً في يد، وبين أسنانه خنجر، وهو يقف تحت سارية سفينة يرفرف عليها علم من أعلام دول الغرب، والرياح تعبت بشعره المعقوص، وترجرج سطح السفينة تحت قدميه..

وهذه الصورة وإن كانت تملأ أحلام طفولة أبناء الغرب الرومانسية، الآتية من أعماق حقبة التاريخ المظلمة والمتوحشة، بصورة البحار المقاتل المغامر.. إلا أنها لا تزيد في حقيقتها عن تجسيد مرحلة من مراحل اللصوصية والسطو التي شكلت كل تاريخ الغرب، وكل الخطوات الأولى فيما يسمى بالحضارة الغربية المعاصرة التي بدأت من وقتها على أنقاض الحضارة الإسلامية، التي دمرها هؤلاء الأبطال اللصوص، واستمرت حتى الآن، تأخذ كل يوم شكلاً وصورة، ولكنها لا تتغير في منهجها وأدواتها: السيف والمسدس مرة، والمدفع والدبابة مرة، والصاروخ، والرؤوس النووية مرات ومرات.. هذه الصورة التي تجسدت فيها شخصية سندباد عند (سيفرين) (غير سيفرين، ليست من

واقع السندباد في شيء، وليست من واقع ألف ليلة وليلة في شيء أيضاً. فالعرب على الرغم من قيامهم بالرحلات الباكرة الأولى عبر البحار والمحيطات، وعلى الرغم من أنهم دخلوا أرض أفريقيا وآسيا قبل شعوب أوروبا بكثير، إلا أنهم لم يقيموا رحلاتهم على السيف، ولم يقيموا علاقاتهم على الغزو. وإنما كانت الرحلات رحلات تجارة، وكانت العلاقات علاقات صداقة، وحسن جوار، وتبادل منافع. ولم تقم التجارة عند العرب على القهر والغزو قط، وإنما قامت على التبادل السلعي والمنفعي المعتمد على قدرة التاجر العربي على تأمين خطوط المواصلات التجارية بين أقصى الشرق وأقصى الغرب، عبر خطوط ملاحية معروفة ومدرسة ومتوارثة، وعبر خطوط برية مؤمنة في الصحراء العربية: تربط موانئ الجنوب بموانئ الشمال.. وظهر منهم قصاص الأثر، وأهل الدراية بدروب الصحراء وطرقها ورياحها ومواطن الماء فيها، ومواطن الكلا والعشب، ومطازن الأمان والراحة عبر جبالها وسهولها ووديانها. كما ظهر منهم المعلمون المهرة في أمر تسيير السفن ومعرفة أحوال البحار، والملاحون الحاذقون من أهل سيرايف البحرين وعمان. وتقول الدكتورة سعاد ماهر في مؤلفها الضخم: (البحرية في مصر الإسلامية، وأثارها الباقية) عن هؤلاء، هم من «أمثال أبي الحسن محمد بن أحمد بن عمر السيرايفي، وأبي الزهر البرختي الناختاه، والحسن بن عمر، وإسماعيل بن إبراهيم بن إبراهيم بن حرواس الناختاه، وعبيدة الريان الكرمانى، ومحمد بن بايشاد، وعمران الأعرج الريان الشهير. وأمثال أحمد بن ماجد الذي قاد فاسكودي جاما إلى المحيط الهندي ومنه إلى شبه جزيرة الهند، وسليمان المهري من رجال القرن العاشر الهجري». وهذه الأسماء التي أوردتها الدكتورة سعاد ماهر أمثلة من بين مئات الأسماء التي اشتهرت عبر التاريخ على شواطئ الجزيرة العربية وأفريقيا الشرقية وشبه الجزيرة الهندية، بل موانئ الصين، ولكن الملاحين والريابنة يعلمون تلامذتهم من البحارة، وتظل المعرفة محصورة دائماً في دوائر ضيقة، وتظل أسرار المهنة حكراً على أسر بذاتها.. إلا أن العرب خرجوا على هذه القاعدة حين دونوا معلوماتهم ونتائج خبراتهم البحرية في مدونات كشفت أسرارها للعالم كله من بعدهم. وفي الثمانينيات من هذا القرن يضع (تيم سيفرين) وسائل العرب البحرية، كما جاءت في موارثهم، موضع الاختبار في (رحلة السندباد) فيقول: «أحد أهداف الرحلة التأكد من كيفية نجاح العرب في شق طريقهم إلى الصين، لقد كان هذا إنجازاً رائعاً، فقد

أبحروا حول ربيع العالم تقريباً حين كانت السفينة الأوروبية العادية تعاني من صعوبات الملاحة وهي تشق طريقها عبر القناة الإنجليزية، وقد شق العرب طريقهم لا عن طريق الحظ ولكن عن طريق حسابات دقيقة. وقد كشفت المدونات العربية القديمة بعض أسرار نجاحهم؛ إذ أكدت أنهم كانوا يستعملون النجوم لا الشمس في تحديد مواقعهم، كما حملت هذه المدونات بعض الإشارات الغامضة عن خرائط وكتب ملاحة يبدو أن البحارة العرب كانوا يحملونها معهم في رحلاتهم وهي مدونات منقولة عن ملاحظات الملاحين المهرة والأكثر خبرة». ويقول: «وفي القرن الخامس عشر ظهر كتاب سرعان ما بدأ يزيع الستار عن الغموض الذي كان يحيط بوسائل الإبحار العربية. وكان مؤلف الكتاب عمانياً، وكان بحاراً بارزاً من مدينة (صور) يسمى أحمد بن ماجد، وكان أحد البارزين من البحارة والعلمين في عصره. ومن حسن الحظ أن ما كتبه قد بقي لنا، وأننا ترجمناه واستطلعنا أن نتعرف عليه عن طريق أحد الباحثين الإنجليز، وهو (ميرالدتييتس).. وكنت أمتلك نسخة مترجمة من (تيتيتس) لكتاب أحمد بن ماجد على ظهر السفينة صحار، وعن طريقها بدأت تجاربي للتعرف على الوسائل البحرية العربية القديمة.. ثم يحكى لنا سيفرين عن الصعوبات التي واجهته في تطبيق ما جاء في هذا الكتاب وأولها أن النص قد كتب شعراً، وأن الشعر قد استهوى ابن ماجد أحياناً حتى طغى على المادة العلمية نفسها. والكتاب واحد من سلسلة كتيبات كتبها ابن ماجد وجمع فيها خلاصة المعرفة الملاحية العربية الباكورة، وقدم لها بمجموعة من المعلومات الفلكية المهمة تحدد مواقع النجوم ومساراتها على مدار السنة، وكيفية تحديد هذه المسارات في السماء، وينتقل من هذه المقدمة الضرورية إلى كيفية تحديد موقع السفينة، وكيفية تحديد خط سيرها، والأدوات البدائية والحاسمة التي استخدمها البحارة في تحديد هذه المسارات. وقد تبع سيفرين، في رحلته هذه، الأبيات وما تقدمه من معلومات ونجح في تحقيق ملاحية ناجحة من شواطئ عمان إلى شواطئ الصين.

فالعرب لم يتقنوا فنون الملاحة البحرية وحسب، وإنما كانوا حريصين على تدوين معلوماتهم في مؤلفات، تجمع إلى جوار علوم الإبحار، العلوم المساعدة الأخرى، وأهمها علم الفلك. وعلم الفلك علم قديم نقله العرب، فيما نقلوا من علوم الهندسة والطباعة، عن الأمم القديمة، وخاصة الروم الذين عرفوا أهم علمائهم، ومنهم (إقليدس) الذي ترجموا كتبه وشرحوها وألفوا عليها وعقبوا على ما فيها من علوم، وكذلك

(ارشميدس) و (ابسقلاوس) الذي يذكر ابن النديم في الفهرست أن له «كتاب الأجرام والأبعاد وكتاب المطالع، وكتاب الطلوع والغروب»، و (هرمس) وله مجموعة من الكتب في النجوم وتسيير الكواكب وأسرار النجوم. و(بطليموس) وهو صاحب كتاب (المجسطى) وهو، عنده، علم الفلك العربي، ويقول عنه ابن النديم في (الفهرست): «هو أول من عمل الأسطرلاب الكرى والآلات النجومية والأرصاء، والله أعلم. ويقال إنه رصد النجوم قبله جماعة منهم (أبرخس)، وقيل إنه استأذنه، وعنه أخذ، والرصد لا يتم إلا بآلة، فالمبتدئ بالرصد هو صانع الآلة..». وهذا الجدل الذي يسوقه ابن النديم يؤكد اهتمام الكتاب العرب بهذه الكتب وأصولها، ويحدد لنا ابن النديم مبدأ دخوله إلى الثقافة العربية بقوله: «أول من عني بتفسيره وإخراجه إلى العربية يحيى بن خالد بن برمك، ففسره له جماعة فلم يتقنوه ولم يرضه ذلك. فندب لتفسيره أبا حسان، وسلم صاحب بيت الحكمة، فأتقناه واجتهدا في تصحيحه بعد أن أحضرا النقلة المجودين، فاختبرا نقلتهم وأخذوا بأوضحه وأصح.. وهذه العبارة من ابن النديم تكشف منهج الترجمة عند العرب وما تميزت به من دقة في محاولة نقل النص نقلاً سليماً، فهناك النقلة المترجمون، وهناك المصححون والمحروون الذين يحققون جانبى الفصاحة والصحة. والصحة تعنى سلامة الترجمة ودقتها والفصاحة تعنى دخول الترجمة في الثقافة العربية الصحيحة اللغة، الواضحة العبارة، عند متلقيها من العرب. ويذكر ابن النديم من العلماء الذين تمت ترجمة كتبهم (تاوان الإسكندرني)، وله كتاب العمل بالأسطرلاب وكتاب المدخل المجسطى و (إيرن) وله كتاب العمل بالأسطرلاب و (إبيون البطريق) ويقول عنه ابن النديم: «وأحسبه قبل الإسلام بيسير أو بعده بيسير، وله من الكتب: كتاب العمل بالأسطرلاب المسطح»، ويذكر ابن النديم، إلى جوار علماء الروم الذين نقل العرب عنهم، علماء الهند، كذلك، فيقول: «ومن علماء الهند من وصلت إلينا كتبه في النجوم والطب: باكهر، راحة، صكة، داهر، أفكو، زلكل، إريكل، جبهر، إندى، جبارتى..» فالعرب، إذن، قد بحثوا عن العلوم في مظاهرها، وإن كانوا قد اهتموا بالعلوم القديمة من ميراث الإنسانية، وخاصة في الطب والهندسة، فقد كان لعلوم الفلك ورصد النجوم أهمية كبيرة عندهم. وهم حين ألفوا لم يبدؤوا من فراغ، ولا من مجرد التجارب والمحاولات الشخصية كما تصور (تيم سيفرين). وإنما هم اعتمدوا في تأليفهم على رصيد العلم الإنساني السابق عليهم إلى جوار تجاربهم ومحاولاتهم، ولهذا صدقت

معلوماتهم، ولهذا أيضاً نجحت محاولاتهم التطبيقية التي قامت على الدرس والبحث، إلى جوار التجريب والمعاناة. وندهش حين نطالع في الفهرست أسماء العلماء العرب الذين كرسوا أنفسهم للبحث عن هذه العلوم وترجمتها ثم التأليف استناداً إليها وإضافة لها.

وقد قسمهم ابن النديم إلى ثلاثة أقسام، فهناك طبقة القدماء ثم طبقة المحدثين وطبقة المعاصرين، ويعنى بهم المعاصرين له ممن اقتربت سنوات وفياتهم من سنة تأليف الكتاب. ويحكى عن بيت كامل تخصص أفراده في البحث عن العلم وهم (بنو مرسى) ويقول ابن النديم عنهم: «وهؤلاء قوم ممن تناهوا في طلب العلوم القديمة، وبذلوا فيها الرغائب، وأتعبوا فيها أنفسهم، وأنفذوا إلى بلاد الروم من أخرجها إليهم، فأحضروا النقلة من الأصقاع والأماكن بالبذل السخي، فأظهروا عجائب الحكمة، وكان الغالب عليهم من العلوم: الهندسة والحيل والحركات والموسيقى والنجوم». ويذكر ابن النديم في الطبقة الأولى: الماهاني، والعباس، وثابت بن قرة وولده، وعيسى، وسانان بن ثابت، وإبراهيم بن سنان.. ومن الطبقة الثانية يذكر: الغزاري، وله كتاب القصيدة في علم النجوم وكتاب العمل بالأسطرلاب وعمر بن الفرخان وابنه أبا بكر، وما شاء الله، وله كتاب السفر وكتاب صنعة الأسطرلاب والعمل بها وكتاب الأمطار والرياح، وأبا سهل بن الفضل بن نويخت وسهل بن بشر والخوارزمي وكان (منقطعاً إلى خزانة الحكمة للمأمون)، وله مؤلفات في عمل الأسطرلاب، وحسن بن عبدالله والحسن بن الخصيب وأبا معشر البلخي الفلكي المشهور وآخرين، ويذكر في الطبقة الثالثة كثيرين ومنهم يوحنا القس وأبا الوفاء والكوهي والأنطاكي. ولا يكتفى ابن النديم بذكر العلماء المؤلفين في هذا الفن، ولكنه يقف وقفة لافتة عند الصناع، مما يشي بأهمية هذه الصناعة ومدى العناية بها ويقول: «كانت الأسطرلابات في القديم مسطحة وأول من عملها بطليموس، وقيل عملت قبله، وهذا لا يدرك بالتحقيق، وأول من سطح الأسطرلاب أبيون البطريق. وكانت الآلات تعمل بمدينة حران، ومن ثم تثبتت وظهرت، ولكنها زادت، واتسع للصناع العمل في الدولة العباسية منذ أيام المأمون إلى وقتنا هذا، فإن المأمون لما أراد الرصد تقدم إلى ابن خلف المروزي فعمل له ذات الحلق، وهي بعينها عند بعض علماء بلدنا هذا، وقد عمل المروزي الأسطرلاب، ويعدد ابن النديم أسماء (الصناع) الذين تخصصوا في هذه الصناعة، وأسماء علمائهم الذين اشتهروا من بعدهم..

وتهتم الدكتورة سعاد ماهر في كتابها (البحرية في مصر الإسلامية) بذكر المخطوطات الباقية حتى الآن للمؤلفات في علم الفلك وخاصة في دراسة آلة الأسطرلاب وكيفية العمل بها. ففي مكتبة الأسكوريال مخطوط لكتاب (العمل بالأسطرلاب الكرى) لأبي العباس الفضل التيرزي، وفي بطرسبرج وفي خزانة المشكاة مخطوطات لكتاب (رسالة الأسطرلاب) لأبي الحسن عبدالرحمن بن عمر الصوفي، وفي المتحف البريطاني وفي برلين وفي مكتبة المجلس النيابي بطهران مخطوطات لكتاب (استيعاب الوجوه الممكنة في صنعة الأسطرلاب) لأبي الريحان البيروني، وفي المكتب الهندي بلندن مخطوط لكتاب (رسالة في عمل الأسطرلاب) لنصر الدين الطوسي.. وهكذا.. بل إن الدكتورة سعاد ماهر تذكر أن مخطوط (صنعة الأسطرلاب والعمل بها) تأليف: (ما شاء الله اليهودي) الذي عاش أيام المنصور وظل حياً حتى أيام الخلفية المأمون قد فقد أصله العربي، وأن (تليقو) قال في كتاب (علم الفلك: تاريخه عند العرب): «إن الأصل العربي قد ضاع ولم تنج من التلف إلا ترجمة لاتينية له، طبعت في أوروبا ثلاث مرات في القرن السادس عشر».. وكما تعرف (سيفرين) على كتاب ابن ماجد من ترجمة إنجليزية له، يتعرف العالم على كتاب (ما شاء الله) من الترجمة اللاتينية له. وكما أخذ العرب العلم أعطوا العلم. وكما استناروا بأنوار المعرفة التي سبقتهم أناروا للعالم ضروب المعرفة لتتير لمن يأتي بعدهم. ونسى (تيم سيفرين) في كتابه (رحلة السندباد) أن يذكر إن علوم البحار الحديثة إنما بنيت على أسس من هذه المخطوطات العربية القديمة التي ترجمت إلى اللاتينية ولغات أوروبا فنقلت إليهم ما عرفه العرب من علوم العالم القديم مضافاً إليها جهودهم العلمية الخاصة التي أثرت هذه العلوم وحفظتها وطورتها ليتلقفها علماء الغرب بعد ذلك. والمدهش أن الكثير من المصطلحات البحرية المستعملة في العالم، الآن، مازالت تحتفظ بأسمائها العربية القديمة، إما كما هي، وإما محرفة لتوائم اللغات التي نقلت إليها. وإن كان رجال العلم الأجانب قد اهتموا بالمؤلفات العربية في هذا الميدان، فإن المكتبة العربية المعاصرة تشهد قصوراً واضحاً في جهد الباحثين المعاصرين فيه، وتقول الدكتورة سعاد ماهر: «إلا أن هذا التراث القيم الذي حفظته لنا المكتبات ينقصه التنسيق والتبويب ليرى النور وليكون أقرب مثلاً وأكثر نفعاً، وعلى الرغم من كثرة ما تركه لنا أجدادنا ووفرت في ميدان علوم البحر، فإن عدد الكتب التي ألفها العلماء الأجانب في فنون البحر عند المسلمين يفوق، بنسبة كبيرة، ما

ألفه الكتاب العرب المعاصرون في هذا الميدان.. وربما كان هذا هو السبب في أن حصيلة ثقافتنا العامة عن تاريخنا البحرى تكاد تصل إلى الصفر. ففي كل ما ندرس من كتب التاريخ، وفي كل ما نقرأ من المؤلفات المطروحة للتداول العام عن قضايانا التاريخية، لا نجد حصيلة حقيقية لدور البحر في حياتنا العامة، وفي صلاتنا التاريخية، وفي علاقاتنا بشعوب البحر وخاصة بحار العالم جنوبى الجزيرة العربية.. ومن هنا كاد يترسب في أعماقنا، أو هو قد ترسب بالفعل أن علاقاتنا البحرية انحصرت في حوض البحر الأبيض المتوسط، وأرتبطت بدوله منذ أقدم العصور التاريخية، وبرز في حياتنا الثقافية معنى العلاقة بأثينا وروما حضارياً وثقافياً واجتماعياً. كما احتلت مدن البحر الأبيض المتوسط البحرية دوراً مهماً في تاريخ معاركنا من أجل الحفاظ على استقلالنا الوطنى مرة، والقومى مرة، والإسلامى مرات.. ووقف رجال التاريخ عند معارك بحرية بارزة في هذا البحر من شواطئ تركيا إلى شواطئ الأندلس مروراً بشواطئ الشام والشمال الأفريقى وجنوب أوروبا وجزر البحر الأبيض المتوسط صغيرها وكبيرها على السواء.. وربما كان الأمر في هذا أن اليقظة المعاصرة لشعوبنا تمت وأوروبا في قمة السلم الحضارى، كما أنها كانت في قمة القوة العسكرية التى سمحت لها بحسم الحروب القديمة ضدنا بانتصار شامل وعام، أوقع شعوب المنطقة ودولها تحت السيطرة العسكرية والاقتصادية والثقافية لدول وشعوب أوروبا التى غدت بحكم انتصارها وتفوقها الشعوب المسيطرة على مقدرات المنطقة لفترة اليقظة كلها.. وربما كان الأمر في هذا، أيضاً، أن يقظتنا المعاصرة ارتبطت بمعارك دامية مع أوروبا وقواها، متمثلة في معارك عسكرية منذ أيام المماليك فى نهايات الحروب الصليبية، ثم الحملة الفرنسية أيام نابليون، ثم معارك محمد على وهزيمة أسطوله فى (نصارين) ثم هجمات فرنسا وإنجلترا الشرسة التى أدت إلى استعمار كامل لدول المنطقة من المحيط إلى الخليج إلى عمق أفريقيا وآسيا وصولاً إلى الهند والفلبين، إلى معارك عرابى ورشيد عالى وعمر المختار والمهدى وعبد القادر الجزائري وغيرهم فى مختلف أجزاء المنطقة على اتساعها، وتمثلة كذلك فى ثورات داخلية محتدمة تلجأ إلى كل الوسائل والأساليب من حروب العصابات وأنشطة الفدائيين ومظاهرات الشوارع والإضرابات والمقاطعة السلبية التى تزعمها غاندى، إلى محاولات اللقاء فى أرض وسط كمعارك المفاوضات المبررة التى شاهدها وعاصرتها وعانت منها كل هذه الشعوب.. إن

الثقافتنا إلى المنجزات العلمية المتفوقة للغرب، وما صاحبها من تطور اجتماعى وثقافى وفنى متميز لغتنا إلى محاولة التقليد والإفادة مرة، وإلى محاولة الرفض والمقاطعة مرة، وإلى محاولة المواءمة بين وجودنا العريق، وهذا الواقع المتطور مرات ومرات، مما خلق حالة مد وجذب ثقافية وحضارية دائمة بيننا وبين الساحل الآخر من البحر الأبيض ودوله، قابلتها حالات شد وجذب ثقافية وحضارية أخذت أكثر من شكل وأكثر من وسيلة..

الأمر فى آخره، إذن، أن همومنا المعاصرة طغت، فى رؤيتنا التاريخية بخاصة والثقافية بوجه عام، على حقيقة الحركة الحضارية والثقافية التى ندين لها بوجودنا. الأمر الذى أنسانا، تماماً، حقيقة المنابع الثقافية التى كونا منها حضارتنا، وأنسانا، أيضاً، أن حضارة الغرب قامت، أساساً، على قمة ما وصلت إليه حضارتنا الإسلامية فى كافة فروع المعرفة والعلم والحضارة والفن بعامه.. فالحضارات لا تولد من فراغ، وإنما هى تبدأ من حيث انتهت الحضارة التى سبقتها، تلك الحضارة التى أذعنت إلى ما حققت فترهلت وبخلت إلى مرحلة الشيخوخة لتسلم قيادها وميراثها كله للحضارة الفتية الجديدة الصاعدة، وبداننا نحاول أن ننتزع أنفسنا من جذورنا الحضارية؛ لنتسبب إلى أوروبا وحضارتها وثقافتها فى كل شىء، بل وصل الأمر بنا إلى إدخال لغات أوروبا القديمة ضمن مناهج التدريس فى جامعاتنا لا كرافد من روافد الثقافة، وإنما كرافد أساسى للثقافة التى نريدها، وأصحاب هذه اللغات أسلمونا عطاهم الحضارى فى هذه اللغات القديمة وترجمناها واستفدنا منها وطورناها، ثم أسلمناها إلى أصحاب اللغات المعاصرة المنشقة عنها، فعادوا يتعلمونها ليصلوا حاضرمهم بماضيهم؛ هذا الوصل الذى تم، أولاً، عبر اللغة العربية نفسها. ولكن هذا الوصل لم يتم لهم بمعطيات حضارتهم القديمة وحدها، وإنما تم بمعطيات العالم القديم كله وحضارته، تلك المعطيات التى عرفها العالم الإسلامى وترجمها إلى اللغة العربية، ثم أضافها ومزجها كلها فيما أسلمه إلى حضارة الغرب من معطيات. ويقول الأستاذ جورجى زيدان فى كتابه (التمدن الإسلامى) فى جزئه الثالث: «إن المسلمين نقلوا إلى لسانهم معظم ما كان معروفاً من العلم والفلسفة والطب والتجوى والرياضيات والأدبيات عند سائر الأمم المتقدمة فى ذلك العهد، ولم يغادروا لساناً من السنن المعروفة إذ ذاك إلا نقلوا منه شيئاً، وإن كان أكثر نقلهم عن اليونانية والفارسية والهندية. فأخذوا من كل

أمة أحسن ما عندها.. فكان اعتمادهم في الفلسفة والطب والهندسة والمنطق والنجوم على اليونان، وفي النجوم والسير والآداب والحكم والتاريخ والموسيقى على الفرس، وفي الطب والعقاقير والحساب والنجوم والموسيقى والأقاصيص على الهنود، وفي الفلاحة والزراعة والتنجيم والسحر والطلاسم على الأقباط والكلدان، وفي الكيمياء والتشريح على المصريين. فكانهم ورثوا أهم علوم الآشوريين والبابليين والمصريين والهنود واليونانيين، وقد مزجوا ذلك كله واستخرجوا علوم الإسلام، وهذا الذي يقوله جورجى زيدان تؤكد كُتب التراث القديمة، ففي الفهرست أن الأمير خالد بن زيد بن معاوية أمر بترجمة كتاب هرمس. وهرمس هذا حكيم مصرى تحيط بوجوده خرافات كثيرة وذكر ابن النديم أنه ترجمت له كتب في السحر والفلك والكيمياء والفلسفة، ويقول عنه ابن القفطى في كتابه (تاريخ الحكماء) إنه اسم لإله مصرى قديم هو نعش الإله (تصوت) الذى نسب إليه قدماء المصريين كل العلوم والاختراعات والمعارف السحرية.. فهو أبو الحكمة عندهم، وهو أبو الحكمة والعلوم عند العرب.. وتقول عنه الدكتور سعاد ماهر: «جرت العادة أن تنسب إليه أصول كل العلوم والفنون، فقد ذكر اسمه في كثير من المخطوطات التى تبادلت صناعة الأسطراب وغيرها من الآلات الفلكية على أنها من صنعه أو أن ولده (لاب) هو أول من قام بعملها». وفي الفهرست أيضاً أسماء فارسية تنقل عنها الخرافات التى سادت عن هيئة السماء والأرض ومنهم (بونجت) المنجم الفارسي الذى كان يصاحب الخليفة المنصور العباسى، وهو الذى أشار بمكان بناء بغداد، ووقت البدء فى بنائها، بعد استشارة النجوم. ويذكر الفهرست كذلك أسماء العلماء الهنود وما نقل عن اللغة السنسكريتية من علوم، ومن أهمهم الفلكى الهندى (برهمكيث) الذى ترجم له الفزارى كتابه عن حركات الكواكب والنجوم.. المسألة، إذن، ليست العلم اليونانى وحده، وإنما المسألة هى علوم الحضارة الإنسانية فى شرقها وغربها على السواء.. وإذا كان العلماء المعاصرون، وكذلك الكتاب والمثقفون، قد أنستهم الهموم الثقافية والسياسية والحضارية المعاصرة كل هذه الحقائق، إلا أن الكتاب القدماء كانوا يعرفون هذه الحقائق جيداً، ويولونها كل عنايتهم وبحشهم. ولعل وقوفهم عند مصادرهم الثقافية الشرقية وخاصة الفارسية والهندية كان أكثر من وقوفهم - بكثير - عند مصادرهم الغربية وخاصة اليونانية؛ ولهذا فسجد آثار هذه الثقافة أكثر وضوحاً فى الأعمال الشعبية وخاصة الأعمال الروائية، ومنها السير

الشعبية العربية المعروفة جميعها، ومنها على التخصيص كتاب حكايات ألف ليلة وليلة التى كانت جذورها الروائية الأولى هندية عن ترجمة فارسية، أو هندية فارسية مشتركة. والمدهش، وتأكيداً للروابط الحقيقية التى تربط بيننا وبين الثقافة الشرقية، أننا حين طبعناه فى مطبعة بولاق عام ١٨٣٥م، طبعناه عن مخطوط عربى جاء لنا من كلكتا، ويسمى علمياً (نسخة كلكتا الثانية) نسبة إلى البلد الذى احتفظ به ورعاه، ونسخه، ثم جاءنا منه عبر محب أجنبى لتراثنا الفنى.

والتفات الكتاب القدماء إلى هذه الحقيقة هو الذى أمدنا بالعديد من المؤلفات المهمة عن البحار الجنوبية، وعجائبها وجزرها، وعادات سكان هذه الجزر، وعادات سكان السواحل، وطرق حياتهم، وغرائب حيواناتهم، وأنواع نباتاتهم، مما يعد تسجيلاً ثقافياً مهماً لشعوب آسيا وسواحل إفريقيا، وسكان الجزر الضخمة، وأشياء الجزر التى تملأ المحيط الهندى وتمثل بؤر الحياة فيه؛ ولهذا أيضاً كان الاهتمام بالبحر وعلوم وصناعة السفن وأنواعها، وطرق الملاحة ووسائلها. وقد عكست ألف ليلة وليلة كل هذه المعارف المتاحة علمياً إلى جوار حكايات البحارة والتجار والمغامرين، بينما لا نرى فى الليالى كلها مغامرة واحدة تقوم على السلب البحرى أو القرصنة بمعناها الذى عرفته المغامرات البحرية الأوروبية، فقد انحصر هم العرب فى أن يكون البحر مطية لتجارهم، ووسيلة أساسية فى مد خطوط الثروة الإنسانية بين جنوب العالم وشماله.. وتحولت حكايات ألف ليلة وليلة حتى المترجم أو المنقول منها، إلى خدمة هذا المحتوى الأصيل الذى اهتم به المجتمع العربى منذ عهوده السحيقة الأولى؛ أعنى تبادل الثروات، وأيضاً تبادل المعارف والخبرات.

(٢)

المغامرة والمعرفة

صدق (فون جرونيباوم) حين ذكر فى كتابه (حضارة الإسلام) أن ألف ليلة وليلة تمثل دور الحضارة الإسلامية ضمن الحضارات الإنسانية التى مر بها العالم فى حركة تطوره الحضارى. وقد كان يعنى أن ألف ليلة حملت حكايات الحضارات القديمة كلها ودونتها، ثم نقلتها إلى الحضارة الغربية وأصحابها. وإن كانت المقولة قد صدقت فإن المعنى الذى أرادته منها جانبه التوفيق والسداد.. فقد كان يريد أن المسلمين حملوا الحضارات القديمة إلى أصحاب الحضارة الحديثة دون إضافة أو تجديد، وأن دورهم كان مجرد هذا الوصل بين ماضى الإنسانية قبلهم، وحاضرهم بعدهم. وألف

ليلة وليلة، بذاتها، شاهد واضح على خطأ المعنى الذي راح يؤكد عليه ويحاول إثباته. فإن كانت آثار المعطيات الوافدة إلى الليالي من الحضارات السابقة موجودة إلا أنها حملت الأثر الإسلامي، والإضافات العربية واضحة ومميزة، ويقرر (أويسترب) في دائرة المعارف الإسلامية أن كتاب ألف ليلة وليلة: «هو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعاً، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة».. والواقع أن الذي أوقع (جرونيباوم) في الخطأ، ومعه مجموعة ضخمة من المستشرقين، هو النص الوارد في الفهرست لابن النديم من أنه كتاب مترجم عن الفارسية، فيما تم ترجمته عنها من كتب، وهو كتاب «بارد، غث» كما يقول. وكذلك نص المسعودي في (مروج الذهب) الذي يقول عن أخبار إرم ذات العماد: «إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب من الملوك برواياتها، وإن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية مثل كتاب (هزار افسانه)، وتفسير ذلك بالفارسية «خرافة» ويقال لها (أفسانه)، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته شهرزاد وجاريته دنيا زاد»؛ إذ إن النصين فيهما قول صريح بالترجمة والنقل إلا أن النصين معاً يشيران إلى القصة الأم في ألف ليلة، وهي حكاية شهریار وشهرزاد وفي وقت مبكر جداً. وقد التفت الدارسون إلى هذا فأخذوا بنظرية الطبقات التي ذكرها (ده غويه) الذي قال إن الكتاب يتكون من طبقات متعددة، وقال إن إحداها ألفت في بغداد، وإن الأخرى، وهي أكبر وأوسع، كتبت في مصر. وفصل (نولدكه) هذه الطبقات تفصيلاً دقيقاً، ويقول (ليتمان) في دائرة المعارف الإسلامية: «..وأثارت هذه البحوث (أويسترب) فحاول أن يصنف القصص المستقلة في ثلاث طبقات، تشمل الأولى هيكل الكتاب والقصص المأخوذة عن الكتاب الفارسي هزار افسانه، وتضم الثانية القصص التي أخذت من بغداد، وتجمع الثالثة القصص التي أضيفت إلى الكتاب في مصر، وقال، في الوقت نفسه، بوجود قصص أضيفت إلى الكتاب في زمن متأخر جداً».. ويتبنى ليتمان، نفسه، فكرة الطبقات هذه فيقرر «أن النواة الأصلية لكتاب ألف ليلة وليلة مأخوذة عن كتاب قصصي فارسي يعرف بكتاب هزار افسانه ربما نقل إلى العربية في القرن الثالث الهجري، وأن مادة هذه القصص معظمها من أصل هندي» ثم يقول في مكان آخر: «..وعلى هذا فإن هذه القصص التي أخذت من كتاب هزار افسانه هي التي تكونت منها نواة كتاب

ألف ليلة وليلة ثم تجمعت حول هذه النواة في أرض عربية طبقات مختلفة من الحكايات».. ويحدد أن أول هذه الطبقات بغدادية، ويتردد فيها اسم هارون الرشيد، ويقول: «وبعض هذه الطبقة من وحى الخيال، والبعض الآخر عبارة عن حوادث تاريخية زيد فيها وأعيدت صياغتها».. أما حكايات الصعاليك والجن فهي مصرية وقد بين (نولدكه) أن حكايات الصعاليك فيها عنصر مصري خالص، يصل إلى أصول فرعونية قديمة.

فالمسألة، إذن، ليست مسألة ترجمة، كما أنها ليست نقلاً غير واع عما أعطته الحضارات السابقة، وإنما المسألة استفادة من التراث القصصي العالمي الذي عرفه العرب عن طريق الترجمة، وعن طريق الاتصال والرحلات، أيضاً، من زمن بعيد، وقصة النضر بن الحارث الذي كان يحاول أن يصرف الناس عن الاستماع إلى القرآن الكريم بما يرويه من حكايات الفرس والروم، وقصة رستم وأسفنديار مشهورة ومعروفة ويقول (أويسترب) في دائرة المعارف الإسلامية: «في القرنين السابع والثامن لميلاد المسيح بدأ الاتصال بين العرب وفارس وما يليها من البلاد الشرقية، وجدوا في نقل مادة القصص والأساطير عن هذه البلدان» ثم يقول: «ونمت الحضارة العربية وتعددت جوانبها في القرون التالية، وألفت قصص مبتكرة في حواضر العالم الإسلامي. وأخذ فن القصة، مع غيره من مظاهر التطور الفعلي، ينتقل شيئاً فشيئاً من المشرق إلى المغرب؛ نجد هذا كله ممثلاً في كتاب ألف ليلة وليلة. وهو أكبر مجموعة عربية للقصص وأكثرها تنوعاً، ففيه العناصر الدخيلة الشرقية الأصل إلى جانب العناصر العربية الخالصة».. وقد تحمس المستشرقون لأصل الكتاب العربي ومنهم (سلفستر ده ساس) واضع فقه اللغة العربية الحديث وأول عالم أسهب في بحث ألف ليلة، ومنهم أيضاً ولیم لین الذي ترجم جزءاً من ألف ليلة، بينما أخذ آخرون بنظرية الطبقات في قصص ألف ليلة وليلة.

ومع كل هذه النتائج التي توصل إليها الباحثون المخلصون، فقد ظلت ستائر الشك مسدلة على الدور العربي في تأليف ألف ليلة بخاصة والقصة العربية بشكل عام، (جرونيباوم) ينكر على العقلية العربية قدرتها على الإضافة والإبداع، و (أوليري)، كما يقول الأستاذ أحمد أمين في كتابه (فجر الإسلام)، يرى أن العربي ضعيف الخيال جامد العواطف، ويعقب الأستاذ أحمد أمين قائلاً: «أما ضعف الخيال فلعله منشأه أن الناظر في شعر العرب لا يرى فيه أثراً للشعر القصصي ولا التمثيلي، ولا يرى الملاحم الطويلة

التي تشيد بذكر مفاخر الأمة كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي، ثم هم في عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب في تأليف الروايات ونحو ذلك... وهذه الفقرة لاحتياج إلى الرد عليها فقد أوفيناها حقها من التعقيب في كتاب (في الرواية العربية). ولكنها تمثل انسياق الدارسين العرب الكبار لمثل هذه المقولة التي تمثل موقفًا ظالمًا ظلمًا بيّنًا، وهو قول يتفق مع مقولات (رينان) و (مرجليوث) وغيرهم ممن يسمون العرب بصفة المادية وضعف الخيال، بل يقررون أن العرب لا يعرفون المعنويات ولا قيمة لها عندهم. وسنجد امتدادًا لهذا أو إسهامًا فيه عند (أو يسترب) نفسه الذي يقول في صدر حديثه عن ألف ليلة وليلة في (دائرة المعارف الإسلامية): «كان العرب منذ أقدم العصور - كجميع المشارقة - مشغوفين بالاستماع إلى القصص الخيالي، ولكن ضيق أفقهم العقلي بعض الضيق جعلهم يأخذون معظم مادة هذه القصص عن غيرهم، أمثال الفرس والهنود». والعبارة تحمل تناقضاتها في داخلها، فالشغوف بالاستماع إلى القصص الخيالي، عنده في ملكة التلقى ملكة التخيل وإعادة ترتيب ما يتلقاه، فالتلقى عادة هو المبدع في إعادة تركيب ما تلقاه. أما مسألة ضيق الأفق العقلي فهي كلمة سباب لا كلمة علمية تقوم على أدلة ثابتة وفحص علمي نزيه، أما مسألة الأخذ عن الفرس والهنود فماذا عن الذخيرة الضخمة من أيام العرب وحكايات حروبيهم في الشمال، وماذا عن قصص الجنوب ومغامرات ملوك حمير، وحكايات عاد والتبابعة وأخبار الملوك والفرسان وهي إبداع عربي يستند إلى أسس من أحداث التاريخ، ما إن أشار إليها القرآن الكريم حتى اكتظت كتب التفسير بالقصص التي لا أصل هندي أو فارسي لها.. واحتكاك العرب بالهند والصين ولد حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة وغيرها من مثيلاتها، واحتكاك العرب بالفرس ولد هذه الحكايات وحكايات عنصرة والقصص العديدة التي حكيت وألفت حول النعمان والمتجردة، واحتكاك العرب بالروم ولد حكايات ذات الهمة وقصص الفتوح في الشام ومصر وغيرها من الشغور، واحتكاك العرب بأوروبا ولد حكايات الظاهر بيبرس وغيرها من القصص التي حكى معارك المماليك ضد الصليبيين. وليس معنى وجود الأسماء والعادات والأماكن التي عرفها العرب في معاركهم ضد هذه الشعوب، وفي تعاملهم التجاري معها أنهم نقلوها نقلًا، ولم يؤلفوها تأليفًا، وفي حديثنا هذا رد على (أويسترب) أيضًا الذي يستمر في تحامله على العقلية العربية، في البحث نفسه، في رده على (لين) حين احتج على عروية القصص في الليالي باستعمال

المقاييس الخارجية، فرفض محاولات لين العلمية في جدل طويل، لينتهي إلى القول بأن قصاصي العرب كانوا يعرفون كيف يطبعون القصة الأجنبية بالطابع المحلي، وكيف يوفقون بينها وبين ما يحيط بهم، غير أنه كانت تعوزهم الحاسة القصصية الفنية الواعية التي تمكنهم من أن يصنعوا الشيء الوطني بالصيغة الأجنبية، ويكسبوه جو بلاد غير بلادهم.

المسألة عندنا أن عظمة ألف ليلة وليلة بوصفها عملاً قصصياً فرض نفسه فرضاً على عقل ووجدان هؤلاء الدارسين، كما فرض نفسه على عقولهم، فترجموه إلى كل اللغات، ودرسوه دراسة المتعجب المندهش، وكان تسليمهم بعظمة ألف ليلة وليلة كفيلاً بأن يسلموا بعظمة الشعب الذي أبدعها وأضاف بها إلى الفن الإنساني الكثير. وكان هذا أكثر من احتمالهم، فكانت المحاولة هي فصل هذا الأثر عن أصحابه ومبدعيه، وسلبهم حقهم الطبيعي في إضافة هذا الإبداع إلى التراث القصصي العالمي. فعذاؤهم الطبيعي للإسلام والحضارة الإسلامية، وعذاؤهم الطبيعي للعرب والتراث العربي، انعكساً معاً على أحكامهم التي تدخل من مرحلة الرفض إلى مرحلة التجنى، بل تصل في بعض الأحيان - كما سبق أن رأينا - إلى مرحلة السباب والإقذاع في القول. وإذا كان لابد من التسليم بعظمة الليالي وعظمة بنائها الفني، وعظمة محتواها الفني والاجتماعي على السواء، فلا بد من فصل العمل عن أصحابه، إما بنسبته إلى غيرهم، وإما بإثبات عدم قدرتهم أصلاً على الإبداع، لا عقلياً ولا وجدانياً، ولا خلقياً أيضاً.. فالف ليلة وليلة بوصفها معلماً حضارياً شامخاً لا يجب أن يُسلم للعرب بأحقيتهم في نسبتها إليهم لأنها تثبت حقيقة الدور الحضاري المهم الذي قامت به الحضارة الإسلامية، وما قدمت من معانٍ وقيم دفاعاً عن الإنسان وإعلاء لوجوده هدفاً ومعنى ونضالاً. وقد رددنا على هذه المقولات ذات الأبعاد عميقة الغور في همم الدور العربي والإسلامي في تاريخ العالم فقلنا في كتاب (في الرواية العربية) عن الدور العربي في القصة: «.. إن العرب في العصر الجاهلي كانوا يعرفون القصص، والقصص كانت باباً كبيراً من أبواب أدبهم، وفيها دلالة كبيرة على عقليتهم وحياتهم.. وهم قد عرفوا ألواناً متعددة من هذا الفن. عرفوا قصص الأنبياء، وقصص الشعوب، وقصص الأمكنة، وقصص الملوك والأبطال». ثم قلنا بعد هذا: «... وأخذ العرب القصص، أيضاً، معن جاورهم من أمم، إما نقلًا كاملاً يذكرون فيه أصل القصة، وإما فيما يشبه ما نسميه اليوم بالاقتراس، إذ يحورون في القصة لتلائم ذوقهم وبيئتهم

وحياتهم.. وكذلك أخذوا من أساطير الشعوب التي خالطوها وعرفوا ثقافتها. وامتزجت هذه الأساطير بأساطيرهم في تفاعل حيوى وتلاحم عضوى، أتاح لها أن تذوب في المفاهيم العربية، وأن تلتحم مع الأساطير العربية ليكون الناتج قصصاً يمثل لا المفاهيم العربية وحدها، ولكن مفاهيم الإنسانية وتراثها في مرحلة من مراحل تطورها في هذه المنطقة التي أتاح لها ظروف التجارة والرحلة أن تتعايش وتتعارف وتثرى وجودها بالأخذ والعطاء.

والجدير بالملاحظة أن ألف ليلة وليلة ليست مجرد عمل قصصى نكتفى منه بالمتعة وإثارة الخيال، ولكن هذه المجموعة من القصص تمثل تجميعاً ضخماً للمعارف العربية القديمة، وللعادات والتقاليد التي عرفت بها هذه المجتمعات سواء في الصحراء أو في المدينة أو في الموانئ، أو على ظهر السفن. وتقول الدكتورة سهير القلماوى في كتابها (ألف ليلة وليلة): «أما أثر الحضارة الإسلامية في تلوين الكتاب لوناً واحداً عاماً فقد كان أقوى ما يكون في تصوير الحياة الاجتماعية. تلك الحياة التي كادت تكون واحدة في عواصم الدولة ومدنها الكثيرة. وقد عكست الليالي هذه الحياة وصورتها صورة واضحة، وصبغت القصص كله، قديماً وحديثاً، بصبغتها.. وقد اعتمد (لبن) على بعض الظواهر الاجتماعية المتكررة، في حكايات الليالي، في تحديد عصر الصورة الأخيرة، ويحدده بأنه القرن الخامس عشر الميلادى وأوائل القرن السادس عشر، كما يستطيع بالوسيلة نفسها تحديد الوطن صاحب الصياغة الأخيرة بأنه مصر.. وبالوسائل نفسها وصل (أوساس) و (شوفان) بأن المؤلف للنسخة الأخيرة لليالي مصرى. وإذا كانت هذه المعارف والمعلومات التي ملأت الليالي قد قادت الدارسين في طريق أدى إلى استنتاج عصر صياغتها الأخيرة، ووطن هذه الصياغة وجنسية من صاغها، فإنها في الطريق العكسى تقودنا إلى هذه الثروة الضخمة من المعلومات التي تجعلنا نتصور شكل المجتمع في هذا العصر وعلاقاته واللوان الثقافية السائدة فيه. وهذا يقودنا إلى قصور حجم المعلومات المتداولة في هذا المجتمع وحقيقة مصادرها. وتلاحظ الدكتورة سهير القلماوى: أن الثقافة الإسلامية العامة قد تركت في الكتاب أثراً في بعض أنواع القصص، وتقول إنها: «تركزت أشتاتاً من المعلومات تراها غريبة عن القصة، ولكنها حشرت فيها لتزينها؛ كما نجد في الكلام عن عجائب البر والبحر في ثانيا كثير من القصص، ولكنها تركت أثراً قوياً في بعض القصص فأصبحت موضوعاً كما نجد في قصة السندباد

التي يكاد يكون موضوعها قاصراً على سرد هذه المعلومات وإضافة ما تصوره الخيال إليها، كذلك نجد أشتاتاً من معلومات تاريخية تثبت، هنا وهناك، عن غير قصد إليها؛ بل في غير قصد إلى روايتها رواية تاريخية، استغلها القاص أحياناً فكأن منها قصة هي الأهم، وجعل الحادثة التاريخية هي المنظر الذي تدور فيه الأحداث التاريخية.. وتسوق الدكتورة سهير القلماوى أسماء عدة قصص اتسمت بالطابع التاريخى للدلالة على هذا الرأى.. ونحن نتفق معها على وجود هذا الكم من الغرائب في قصص السندباد، وإن كنا لا نتفق معها في أن هدف القصة وموضوعها كان هذه الغرائب، فالأهداف الفنية وراء قصص السندباد كثيرة ومتعددة، ووجود الغرائب فيها كان شيئاً طبيعياً يساعد على تحقيق الهدف الفنى منها، إذ نحن قد نكون أمام عمل فنى يتحدث عن بحث الإنسان عن الحقيقة بأى ثمن، وتحت أى مخاطرة، ورغم أى كم من الأخطار والصعوبات، فوجود الأخطار والصعوبات - في هذه الحالة - جزء من العمل القصصى؛ يحقق صدقه الفنى، ويؤكد المعنى الخلقى، والهدف الفنى منه فى أن. وقد تكون هناك تفسيرات أخرى للقصة يراها الناقد الأدبى حين عكوفه على دراستها ودراسة أحداثها، إلا أنه لا يجعل من سرد عجائب البحر والبر هدفاً لها، وإنما الأمر أنها ثقافة العصر ومعلوماته التي تفرض وجودها وتراثها على العمل القصصى ليكون انعكاساً لا للناس والأحداث فحسب، وإنما ليكون أيضاً سجلاً لمعلوماتهم وثقافتهم وعاداتهم مما يبرر - فنياً - أحزانهم ومعاناتهم وطموحاتهم جميعاً.. وقد لاحظت الدكتورة سهير القلماوى في دراستها القيمة للكتاب أنه يحوى مجموعة ضخمة من «الأخبار المنقولة نقلاً عن كتب الأدب». وتقسيم هذه الأخبار إلى عدة مجموعات، المجموعة الأولى «لم يعمل فيها القصص فنه ولم يولها شيئاً من عنايته نقلها كما هي أو أقرب ما تكون إلى أصلها، وألقاها في الكتاب إلقاءً، فلم يمهّد لها بأكثر من قوله: مما يحكى..» والمجموعة الثانية خضعت لشيء من التنظيم. أما المجموعة الثالثة فهي عمل قصصى كامل، استوجاه القصص من الخبر نفسه، ولكنه لم يلتزم به التزاماً كاملاً، فاعتبره أساساً لتحركه نحو الإبداع الحقيقى.. قد نسمى هذا اقتباساً، وقد نسميه محاكاة، ولكنه آخر الأمر إبداع فنى حقيقى.

ومن هنا جاءت هذه القصص ذات الأصول التي تعود إلى أخبار تاريخية، أو أخبار أدبية، ولكن قاص الليالى يعيد تشكيلها من جديد، ويقدم رؤية خاصة له تحمل محتوى فنياً لم يكن في الخبر الاصلى حين إيراده في كتب التاريخ، وكتب

الأدب، أو كتب المجموعات عن حكايات القضاة أو الوزراء أو الشعراء أو الحمقى والمغفلين. ومن هنا، أيضاً، كانت هذه القصص ذات الأصول التي تعود إلى سير شعبية معروفة، أو حكايات شعبية متداولة، ولكن قاص الليالي يعيد تشكيلها من جديد، أو يضيف إليها فصلاً جديدة مستخدماً الشخصيات نفسها في أحداث جديدة، وواضح أنه يريد بها أن يعبر عن مضمون فني جديد، وأن يحملها مضامين اجتماعية وأخلاقية جديدة..

ومن هنا كانت الليالي تعكس الوضع الثقافي الرسمي والشعبي معاً، ولم تكن مجرد عمل يسوقنا إلى التعرف على الحياة الاجتماعية للأمة الإسلامية وحسب، بل كانت أيضاً الوعاء الفني الأدبي الذي حمل إلينا صورة الحياة العقلية لهذه الأمة على المستويين الرسمي والشعبي كذلك. وقد وجد قاص الليالي في حكايات الجوارى فرصته الفنية في تقديم ثقافة العصر، فالجوارى لم يكن يشترين لمجرد المتعة الحسية بأنوثتهن وجمالهن فحسب، ولكنهن كن وسيلة من وسائل التثقيف والتعليم أيضاً، وكانت قيمة الجارية تتوقف على مدى إتقانها لفنون الغناء والرقص، ومدى إتقانها أيضاً للمعارف وحفظها للمعلومات، واستظهارها للشعر والأدب والأخبار، بل لدى معلوماتها الفقهية والعلمية أيضاً. وقصص اختيار معلومات الجارية ومدى تنوع ثقافتها كثيرة في ألف ليلة وليلة؛ من نزهة الزمان في قصة عمر النعمان، إلى شواهي ذات الدواهي، في القصة نفسها، إلى تودد في القصة المسماة باسمها. وتدهشنا تودد باستيعابها إلى جوار الشعر والنوادر وأداب السلوك، استيعابها لعلوم الفقه والقراءات والطب والفلسفة والفلك والعباب النرد والشطرنج، ولكننا سنلمح إتقانها لهذه العلوم إلى الحد الذي يجعلها تتفوق على العلماء الذين يناظرونها واحداً إثر الآخر، وهم جميعاً من حملة العلوم الرسمية والمشهود لهم بالتفوق فيها، إلا أنها تمزج في إجابتها بين العلوم الرسمية والمعارف الشعبية وخاصة التنجيم والطب الشعبي والأمثال السائدة، والمعتقدات المتوارثة، إلى جانب لجوئها إلى اللغز، وهو من المواد الشعبية المحببة عند العامة، والتي تحاول أن تقدم الذكاء واللباقة لتحل محل المعرفة العلمية، فتضع خلاصة المعرفة في إجابات ذكية على هيئة الغاز تتطلب عمق المعرفة الشعبية المتوارثة وشمول الرؤية فيها. فإذا كانت المادة الثقافية التي تعكسها الليالي تبدأ من الطب الذي يؤلف فيه الطبيب (جيراردو) - كما تقول الدكتورة سهير القلماوي - رسالة لنيل الدكتوراة في الطب فيحدد بها (مزاج) سكان

البلدان التي كانت مسرحاً لحكايات الليالي وأنهم من أصحاب (المزاج الصفراوي) «مستندلاً على هذا وغيره مما أراد بيانه بنصوص من الكتاب نفسه؛ فهو يمتد ليشمل، في مزيج من العلم والفولكلور، والمعارف البحرية، والمعارف الجغرافية للبلدان والجزر والمحيطات التي ارتادتها سفن أبطال القصص في ألف ليلة وليلة.. والكثرة الهائلة من هذه المعلومات تحكى عن سعة انتشار المعنى الثقافي في ضمائر الكتاب الذين كتبوا الليالي، وكذلك في ضمائر العامة الذين تلقوا الليالي. فمن خلال الأحداث الطريفة والمشوقة ترسبت في عقول المتلقين مجموعة المعلومات العلمية في كل العلوم المعروفة للعصر وترسبت، أيضاً، مجموعة المعارف الشعبية التي تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، والتي تحمل، في الوقت نفسه، بقايا أسطورية قديمة بكل رموزها المعرفية والفنية المهمة؛ ترسب كل هذه المعارف في عقل المتلقى ونفسه على السواء، لتزوده لا بالمعرفة، بكل صورها، وحسب، وإنما بكل الموروث الشعبي، وكل المعرفة الفولكلورية السائدة في وجدان العصر.. والمعرفة الإسلامية تمثل قمة المعرفة السائدة في هذا العصر. ومصادرها، إلى جوار التأليف والترجمة، الاتصال المباشر كذلك. ويلخص لنا الهمداني في كتابه (الوش المرقوم) هذا المصدر الأخير بقوله: «لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس.. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها في البلاد، وكذلك من سكن الشام خبر أخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان في ظل الملوك السيارة.. وهذه العبارة على أهميتها لا تلتفت إلا أنظار قلة قليلة من الدارسين للمعرفة العربية التي أصبحت بعد ذلك جزءاً من المعرفة الإسلامية، ودلائنها البالغة تتركز في اعتماد العرب على الملاحظة والتطلع إلى المعرفة، وعلى الجمع في رحلاتهم وتجاراتهم بين التجارة، والمغامرة، والمعرفة دائماً بالإضافة إلى كل هدف آخر من أهداف هذه الرحلات.. وقد أكد السعودى في مقدمة كتابه (مروج الذهب) على هذه الحقيقة المهمة: إذ جعل الرحلة والأسفار مصدراً من أهم مصادر الكتابة في التاريخ، فهو يؤكد على ضرورة المعرفة بالموروث التاريخي الذي سبق تدوينه؛ فيقول: «وكان مما دعانى إلى تأليف كتابي هذا في التاريخ وأخبار العالم وما مضى في أكناف الزمان من أخبار

الأنبياء والملوك وسيرها، والأمم ومساكنها، محبة احتذاء الشاكلة التي قصدها العلماء وقفاها الحكماء، وأن يبقى للعالم ذكراً محموداً، وعلماً منظوماً عتيداً». ثم يؤكد أن المنزلة العلمية لهذا الموروث تختلف وتتفاوت، فيقول: «فقد وجدنا مصنفى الكتب، فى ذلك، مجيداً ومقصراً، ومنتهاً ومختصراً، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام، حادثة مع حدوث الأزمان»، ويفسر سر هذا التقصير عند البعض ويحدده بقوله: «وربما غاب البارغ منها على الفطن الذكى، ولكل واحد قسط بمقدار عنايته، ولكل إقليم عجائب يقتصر على علمها أهله، وليس من لزم جهة وطنه، وقنع بما نمى إليه من الأخبار عن إقليمه، كمن قسم عمره على قطع الاقطار، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار، واستخراج كل دقيق من معدنه، وإثارة كل نفيس من ممكنه... فالمسعودى يجعل من الرحلة، والمغامرة من أجل المعرفة، شرطاً من أهم شروط التأليف الذى يريد أن يصل إلى الحقيقة، وأن يصل إلى ما فات غيره؛ فجزء من أدواته أن يشاهد بنفسه، وأن يسمع بنفسه، وأن يختار بنفسه بعد أن يكون قد شاهد وسمع، وقد طبق هذه القاعدة على عمله هو أولاً، فيقول فى اعتذار رقيق وتواضع علمى جميل: «على أننا نعتذر عن تقصير إن كان، أو إغفال أو عرض لما قد شاب خاطرنا، وغمر قلوبنا، من تقاذف الأسفار، وقطع القفار». وقبل أن نكمل عبارته نحب أن نقف على تحديد الخواطر والقلوب بوصفها مصادر لتلقى العلم والمعرفة، فالمسألة ليست مجرد معرفة عقلية، وإنما هى معرفة تشترك فى تحصيلها الخواطر والقلوب... ويقول مكملاً وصف عنايته فى تحقيق هذه الأداة الثالثة من أدوات العالم وهى الرحلة والأسفار: «تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر، مستعلمين بدائع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الأقاليم بالمعاينة، كقطعنا بلاد السند والزنج والصنف والصين والرانج، وتقحطنا الشرق والغرب، فتارة بأقصى خراسان، وتارة بوسائط أرمينية وأذربيجان والهوات والبالقان، وطوراً بالعراق، وطوراً بالشام، فسيرى فى الأفاق، سرى الشمس فى الإشراق». وهذا السير فى الأرض مع مشرق الشمس وفى طريقها لا يكفى وحده، فما كل هذه المشاق وما كل هذه المغامرة إلا من أجل المعرفة ولذلك فهو يضيف إلى المشاهدة والرؤية، الاستماع والمناقشة، فيقول: «ثم مفاوضتنا فى أصناف الملوك على تغاير أخلاقهم، وتباين همهم، وتباعد ديارهم، وأخذنا بمسلك من مواقفهم... فالرحلة، إذن، تقف إلى جوار الاطلاع على الموروث وإلى جوار الترجمة عن مدونات الشعوب الأخرى باعتبارها وسيلة

رئيسية من وسائل المعرفة قبل الإقدام على التأليف والتدوين. وربما كان الأمر أن الحضارة الإسلامية أخذت بمبدأ وحدة المعرفة من البداية؛ فليس هناك تخصص دقيق إلا فيما ندر، والمدونات العربية القديمة تهتم بكل العلوم الإنسانية المتاحة، وتضيف إليها بلا تردد المعارف الشعبية المتوارثة والسائدة، والمؤلفون العرب لا يجدون حرجاً فى أن تتناول مؤلفاتهم أكثر من علم وأكثر من مادة معرفية دون تردد. ومطالعة سريعة لكتاب الفهرست لابن النديم تؤكد لنا هذا المعنى. فرغم تقسيم الكتاب إلى عشر مقالات، وتقسيم كل مقالة إلى عدة فئتين إلا أن هذه المقالات متداخلة فى موضوعاتها. كما أن أسماء المؤلفين تتكرر فى أكثر من فن وأكثر من مقالة، وأبو هشام الكلبي نموذج لهذا؛ فأسماء كتبه تأخذ فى الكتاب من صفحة ١٤٠ إلى صفحة ١٤٣، وهى فى الأخبار والشعر والآداب وأخبار الأوائل وأخبار اليمن وسيف وأخبار الإسلام والأسمار وأيام العرب والعجائب الأربعة والأقاليم وأسواق العرب وعاداتهم. وينقل ابن النديم فى مستهل المقالة السابعة عن أبى سهل بن نوبخت فى كتاب (النهطان) تاريخ العلم وكيف بدأ وكيف زال عندما فسدت الدولة القديمة: كاهل بابل ومصر والهند، ثم عودة اهتمام الناس بالمعرفة، وتكامل هذه المعرفة على عهد (جم بن أوجهان الملك) ويقول أبوسهل: «فعرفت العلماء ذلك، ووضعته فى الكتب، وأوضحت ما وضعت منه ووصفت، مع وصفها ذلك، الدنيا وجلائتها، ومبتدا أسبابها وتأسيسها، ونجوم، وحال العقاقير والأدوية والرقى وغير ذلك»، وواضح من هذه العبارة أن العلم منذ تاريخه الأول وحدة، وأن المعرفة شىء متكامل. ولو عدنا إلى كتاب المسعودى، نفسه لوجدناه، يتحدث فى مبدأ العالم وتواريخ الأنبياء، وجغرافية العالم من جبال وبحار ووديان وأنهار وأقاليم، ويقف طويلاً عند عجائب الأمم والبحار والجزر، ثم يذكر تواريخ الهند والصين والروم والفرس ومصر والسودان واليونانيين والإفرنجية والصقالبة واليمن والشام والأمم البائدة والديانات القديمة والمعتقدات الغيبية والكهانة والسنن والشهور ويقف عند البيوت المعظمة فى كل هذه الديانات ثم يدخل إلى أخبار ظهور الإسلام وتاريخه وتاريخ الخلفاء حتى خلافة المستكفى بالله والمطيع من بعده. ويقول المسعودى: «فهذه جوامع ما حوى هذا الكتاب، على أنه يأتى فى كل باب مما ذكرناه من أنواع العلوم وفنون الأخبار والآثار ما لم تات عليه تراجم الأبواب... وهذا النوع من التأليف يمزج الفلسفة بالفلك، بالطب، بالجغرافيا، بالتاريخ، بعادات الشعوب وتقاليدهم وما تناقلوه من حكايات

بعضها يدخل في أبواب التاريخ والباقي أدخل في أبواب القصة الشعبية والحكاية الخرافية، وبعضها الثالث مزيج بين النوعين. وهذا النوع من التأليف أيضاً أدخل في باب كتب الإنسان منها إلى أي تخصيص محدد بذاته. ومن هنا كثر النقد لهذه الكتب على اعتبار أنها لا تدقق في اختيار أخبارها، وأن الكثير من أخبارها روايات مدسوسة، وسمى الكثير مما جاء في كتب التاريخ والتفاسير بالإسرائيليات على اعتبار أنها أخبار مدسوسة أدخلت على المؤرخين من حفة يتعصبون للإسرائيليين وينسبون إلى أخبارهم وأنبيائهم ما هو خارق لا يقبله عقل أو منطق، فيدسون من خلال هذه الأخبار ما يسيء إلى الإسلام والفكر الإسلامي، والحضارة الإسلامية جميعاً. وأشد الناقدين لهذه الكتب واحد من أشهر المؤرخين الإسلاميين العظام وهو عبد الرحمن بن خلدون، صاحب التاريخ المعروف باسمه: حيث طالب بتطبيق منهج المقارنة بين الخبر وظروفه وأحوال عصره لمعرفة صدقه وصحته، وهو يقول في المقدمة: «... فهو يحتاج إلى مأخذ متعددة ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبيت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به عن المزال والمغالط لأن الأخبار إذا اعتمد فيها على مجرد النقل، ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني، ولا قيس الغائب منها بالشاهد، والحاضر بالذاهب، فربما لم يؤمن فيها من العثور، ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق. وكثيراً ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل المغالط في الحكايات والوقائع، لاعتمادهم فيها على مجرد النقل غناً أو ثميناً، لم يعرضوها على أصولها، ولا قاسوها بأشباهها، ولا سبروها بمعيار الحكمة، والوقوف على طبائع الكائنات، وتحكم النظر والبصيرة في الأخبار. فضلوا عن الحق وتاهوا في بيداء الوهم والغلط».

ويطبق ابن خلدون منهجه في نقد بعض الأخبار التي وردت عن الطبري والمسعودي، فيرفض العدد الذي ذكره عن جيوش بني إسرائيل في التيه، ويناقش، بالمنطق والسياس التاريخي، تعذر تحقق الأعداد التي ذكرها، ونسب هذه الأعداد إلى خرافات العامة من بني إسرائيل، ويحذر قائلاً: «ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم».. وبالطريقة نفسها يناقش الأخبار المنقولة عن التبابعة ملوك اليمن وجزيرة العرب ثم يقول: «وهذه الأخبار كلها بعيدة عن الصحة، عريقة في الوهم والغلط، وأشباه أحاديث القصص الموضوعة».. وأياً كانت مناقشة الشيخ الجليل لهذه الأخبار ولتأريخها مواكبة

للمنهج النظري، ومتطابقة لرؤيته عن التاريخ وعلاقته بالعمران وطبائع الاجتماع. كما يسميها - إلا أنه لا يستطيع أن يكون بهذه الصرامة دائماً. فهو بعد أن يناقش ما جاء في هذه الكتب عن وادي الرمل ناقياً لوجوده في المغرب العربي يقول: «وهو على ما ذكره من الغرابة تتوافر الدواعي على نقله». وهو نفسه ينقل في تاريخه الكثير من أمثال هذه الأخبار، وكيف لا وهو يتعرض لأيام العرب والعجم والبربر «ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر»، فالمساحة واسعة جداً، والضبط الخبري بطريقته المقارنة صعب ومتعسر لطول المرحلة وكثرة الأحداث والأماكن، ولأن الهدف ليس مجرد التاريخ؛ إذ عنوان كتابه (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر) فهو يحاول في كتابه ما حاوله الطبري والمسعودي وابن عباس وغيرهم من تحقيق هدف الاعتبار إلى جوار هدف الإخبار. وربما كان هذا هو المدخل الحقيقي إلى الولع بالأخبار الشاذة والحكايات العجيبة والمشاهدات الطريفة التي تخرج عن العادة والألف. ومن هنا كانت رحلة ابن خلدون أيضاً إلى المشرق مستهدفة «الوقوف على آثاره في دواوينه وأسفاره»، وحين يستكمل كتابه، يقول عنه «فجاء هذا الكتاب فذاً بما تضمنه من العلوم الغربية والحكم المحمومة القريبة... فالبحث عن المعارف الغربية والعلوم الغربية جزء من مقصد المؤرخين العرب، فهو بابهم إلى الاعتبار، وإدراك ضعف الإنسان أمام الكون الواسع الذي يعيش فيه، ويزهو بنفسه وقوته في ودياته وروايبه. والقزويني يعرف في كتابه (عجائب المخلوقات) موقف العجب الذي تحدثه هذه الحكايات عند متلقيها بأنه «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء».. وعلى الرغم من أن كتب الرحالة والمؤرخين؛ بل كتب الأدب في أحيان كثيرة تمتلئ بالعجائب والغرائب، من المشاهدات وحكايات البحارة والتجار إلا أن هناك كتباً أفردت لهذه العجائب ووقفت نفسها عليها تماماً. ومن هذه الكتب: كتاب القزويني (عجائب المخلوقات) الذي أشرنا إليه، ومنها أيضاً (مختصر العجائب) لإبراهيم بن وصيف شاه، وكذلك كتاب (فريدة العجائب وخريدة الغرائب) لابن الورد، ومنها أيضاً كتاب (عجائب الهند، بره وبحره وجزائره) من تأليف (بزرگ بن شهریار الناخذه الرام هرمزی) والناخذه: ريان السفينة. فهو أحد الريان إذن، وما جمعه في كتابه وليد تجاربه مع البحر، وليد إبحاره وأسفاره في رحلات متعددة بين سواحل الجزيرة الجنوبية (اليمن وعمان) وسواحل أفريقيا الشرقية وبلاد الهند، وجزر الهند الشرقية وحتى الصين. وقد لاحظ (فان دير ليت) ناشر الكتاب، وهو مستشرق

هولندي، في مقدمته للكتاب، أن التشابه بين بعض من قصصه وحكاياته وبين بعض قصص وحكايات ألف ليلة وليلة يدعونا إلى الذهاب إلى أنهما قد استقيا قصصهما من مصدر واحد، دون أن نذهب إلى أن أحدهما أخذ عن الآخر. ويستدل على هذا بحكايات الرخ وادى الماس والحوت النائم الذى يتحرك حين تشعل النار على ظهره وجبل المغناطيس والغول وغيرها.. وقد التفت الدكتور حسين فوزى فى كتابه (حديث السندباد القديم) إلى هذا التشابه، كما التفت إلى تشابه آخر مع كتاب مروج الذهب للمسعودى.. والمدهش أن كتاب عجائب الهند يروى حكاية عن رجل عاد إلى عمان ومعه ثروة طائلة، وأن أحمد بن هلال أخذ منه من الأمتعة خمسمائة دينار فرفع الخبر إلى المقتدر، فغضب وأنفذ إلى أحمد بن هلال أن يرسل إليه الرجل وثروته.. والمسعودى يذكر عند حديثه عن بحر الزنج: «وقد ركبنا هذا البحر من مدينة سنجار، ومن بلاد عمان مع جماعة من نواخذة السيرافيين» ويعد أن يعدد أسماء هؤلاء النواخذة يقول: «وكان ركوبى فيه أخيراً والأمير على عمان أحمد بن هلال ابن أخت القتال».. فالحادثة التى يرويها كتاب (عجائب الهند) تقع فى عهد نفس الأمير الذى زار المسعودى عمان خلال عهده، وعلى هذا فذكر المقتدر، باعتباره الخليفة فى نفس العهد، نوع من الخلط التاريخى الذى تقع فيه مثل هذه الحكايات. فالمقتدر لم يكن هو الخليفة فى زمان زيارة المسعودى لعمان؛ لأن المسعودى لا يذكر أنه عاش فى عصره أو لقيه، وإنما قرأ آلاف الصفحات عنه واختار منها لعامة أخباره، وإن كان قد ذكر أنه عايش المستكفى؛ إذ يقول فى موضع عند ذكر قصيدة سمعها وأعجبت «فلم أر المستكفى، منذ ولى الخلافة، أشد سروراً منه فى ذلك اليوم». ويقول فى موضع آخر عند ذكر خلعه على يد أحمد بن بويه الديلمى الذى سمل عينيه: «واستوثق الأمر لأحمد بن بويه الديلمى وشرع فى عمارة البلد، وسد البثوق، على حسب ما ينمو إلينا من أخباره، واتصل بنا من أفعاله، على بعد الدار وفساد السبل وانقطاع الأخبار، وكوننا ببلاد مصر والشام». ثم يذكر عن الخليفة الذى تلاه وهو المطيع لله: «ولم نفرده لجوامع تاريخ المطيع باباً مفصلاً عن أخباره كإفرادنا لغيره مما سلف ذكره فى هذا الكتاب لأننا فى خلافته بعد». والكتاب بالفعل ينتهى فى خلافة المطيع لله سنة ستة وثلاثين وثمانمائة.. وبين المقتدر والمستكفى الذى عاصره المسعودى وعاصر من خلفه، القاهر والراضى والمتقى. وقد قتل المقتدر سنة عشرين وثمانمائة..

وأياً كان شكنا فى صحة رواية (عجائب الهند) لوجود أحمد بن هلال فى خلافة المقتدر، فنحن نثق فى رواية المسعودى نفسه؛ حيث إنه زار عمان، وأحمد هذا أمير عليها.. و (عجائب الهند) يكرر، كثيراً، إيراد اسم أحمد بن هلال فى حكاياته؛ فلما أنه عاصره، ولما أنه كان بعده بزمان قليل. والتشابه الكبير بين حكايات الليالى وحكايات عجائب الهند، وأخبار مروج الذهب، لفت إلى حد كبير. فإذا أضفنا إلى هذا أن أول ذكر لكتاب ألف ليلة وليلة يرد عند المسعودى أثناء حديثه عن إرم ذات العماد وحديث كعب الأحبار عنها معاوية بن أبى سفيان؛ إذ ذكر أنها من (الخرافات المصنوعة) وشبهها بكتاب عبيد بن شريفة؛ إذ هو «متداول فى أيدي الناس مشهور».. ويقول عن هذه الأخبار: «نظمتها من تقرب للملك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب أفسان. وتفسير ذلك من الفارسية ويقال له أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته، روايتها شيرزاد، ورسازاد، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء» وكتاب وزره وشماس لم يبق منه شيء، وكتاب ألف ليلة وليلة بقى لدينا بصورته الجديدة، والتى ظلت تتجدد حتى ثبت النص فى المخطوطات المحددة التى بأيدينا الآن.. وقد أثار النص بشككه هذا اهتمام المستشرقين، كما أثار كذلك خلافاً حادة بينهم؛ فذهب بعضهم إلى اعتبار النص دلالة على أن ألف ليلة وليلة كتاب مترجم عن الفارسية بكامله.. وذهب البعض إلى أن النص نفسه موضوع ومضاف إلى (مروج الذهب) لأنه يخالف الصورة التى وصلتنا من ألف ليلة وليلة، والتى لا مجال لاعتبارها نصاً مترجماً لشيوخ الروح العربية بعامة والمصرية الصريحة بخاصة فيها، وكذلك للأحداث ذات الصيغة التالية لعصر المسعودى وابن النديم، صاحب النص الثانى، الذى يورد حديثه عن ألف ليلة باعتبارها نصاً مترجماً. وإلى هذا رأى ذهب المستشرق الذى كان أول من بحث فى ألف ليلة، وهو (سلفستر ده ساس) وأضع فقه اللغة العربية الحديث. أما (يوسف فون هامر) فقد خالفه الرأى وأصر على التمسك بنص المسعودى بجميع ما يترتب عليه من نتائج.. وقد نسى الجميع أو أغفلوا باقى فقرة المسعودى؛ إذ وقف عند النقطة التى وقفنا منها فى النص، أما باقى النص فيقول: «.. ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب فى هذا المعنى».. وفى نص ابن النديم ورد اسم كتاب (السندباد)

وحده، أيضاً، منفصلاً عن اسم كتاب (هزان افسانه) الذى سسمى باسم (الف ليلة وليلة). وهذا يعنى، بوضوح، أن السندباد كان كتاباً مستقلاً تمت إضافته إلى الليالى فيما بعد. وهو يعنى، أيضاً، أن الصورة التى عرفها المسعودى وقراها ابن النديم من الليالى ليست الصورة التى تكاملت بين ايدينا بشكلها الأخير. وهو يعنى، أيضاً، أن هذه الليالى التى عرفها عصر المسعودى ليست إلا النواة لآلاف ليلة وليلة. فمجموعة المعلومات والمعارف التى حوتها الليالى تدل دلالة واضحة على بعد هدف الليالى وتحولها من مجرد كتاب سمر، إلى كتاب متكامل يضيف، بالفن، كل معانى ثقافة العصر. وقد لاحظنا من قبل أن مجموعة المعارف البحرية فى (عجائب الهند) تتشابه مع مثيلاتها فى (مروج الذهب)، وأيضاً مع مثيلاتها فى (الف ليلة وليلة) بل، ربما، مع ما جاء فى كتب الجغرافيين والرحالة العرب من غير المسعودى ويزرك بن شهریار الناخذه، من أمثال الإدريسي وابن ماجد وابن بطوطة وابن خرداذبة والدمشقى صاحب كتاب (نخبة الدهر فى عجائب البر والبحر) وكذلك إبراهيم بن وصيف شاه صاحب (مختصر العجائب)، وكذلك تلتقى مع ما جاء فى موسوعة القزوينى (عجائب المخلوقات) وكتاب (فريدة العجائب) لابن الوردي. إن هذه الحقيقة تؤكد أن يد القصص الشعبى بدأت تعمل فى أصل الليالى فى حدود الوقت الذى أصبحت فيه هذه المدونات موجودة ومتداولة، أو على أقل تقدير فى حدود الوقت الذى أصبحت فيه المعلومات التى جمعها هؤلاء المؤلفون جزءاً من الثقافة الحضارية العربية المتداولة المعروفة ولأنك أن هذا العصر تجمعت فيه نتائج رحلات الرحالة الأول، وأضافوا إلى حصيلتهم ما سمعوه وعرفوه من البحارة والتجار والناخذه الذين ألف بعضهم بالفعل: كابن ماجد ويزرك بن شهریار الناخذه الذى يعتمد فى كتابه على بحارة آخرين: كالنعمانى محمد

و(اسماعيلون) الربان. كما يقول كثيراً: «وحدثنى جماعة من البحريين» وغير ذلك من العبارات الدالة على عملية الجمع التى كانت تضاف إلى الخبرة الشخصية والملاحظة الواقعية من خلال الرحلات أو الممارسات التى قام بها المؤلفون أنفسهم.. ونستطيع أن نقول باطمئنان إن الشكل الفنى لآلاف ليلة وليلة وجد فيه القصص الشعبى ضالته فى تحميل قصصها خبراته ومعارفه، فاخترها لكى تقوم بهذه المهمة: مهمة التعبير عن قضاياها وأماله وآلامه، وكذلك تدوين خبراته ومعلوماته وتجاريه. ولشكلها الفنى الحر المتلاحم، فى أن، فضل كبير فى توفيق المبدع الشعبى لتحقيق هذه الأهداف من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى مكان. فقد أتاح له هذا الشكل أيضاً أن يراكم الإضافات الفولكلورية التى أحب كل عصر وكل مكان حلت فيه الليالى أن يضيفها فى سهولة ويسر، ودون الإخلال بالشكل الفنى العام.

وإذا كانت ألف ليلة قد اتسعت لهذه الحصيلة الثقافية الكبيرة، فهى قد اهتمت اهتماماً خاصاً بالثقافة البحرية التى هى دلالة على أن حياة البحريين العرب كانت هى المخاطرة الدائمة؛ بحثاً عن المعرفة إلى جوار أهدافها التجارية الأصلية. وحياة البحر تمتلئ بها الليالى فى أكثر من قصة وفى أكثر من حكاية، إلا أنها تحدد (حكاية السندباد البحرى) لتجعل موضوعها الأصلى هذه الحياة البحرية التى عاشها التجار والبحريون والرحالة العرب، ولكى تضمنها حكمة البحر وروح المغامرة، والتطلع نحو المعرفة إلى جوار حصيلة الثقافة العربية الإسلامية من معلومات حول بحار الجنوب فى رحلاتهم من البصرة إلى عمان ومنها إلى ساحل أفريقيا، وعبر المحيط إلى الهند والصين، فكانت بهذا ملحمة البحر العربية الخالدة بكل معطياتها الفنية والمعرفية والإنسانية على السواء.

من الأمثال الشعبية

شوقي على هيك

يضرِبونه ويتمثلون به، في الوقت المناسب، لموقف معين من مواقف حياتهم المختلفة، ثم يتناقضونه جيلاً بعد جيل.

فالأمثال تمثل فلسفة الجماهير - كما يقول توريانو Torriano في القرن السابع عشر - وهي أيسر طريق من خلاله نستطيع أن نكشف عن طبيعة كل شعب، وعن ذكائه الفطري، وقدرته البلاغية التلقائية في التعبير. فلكل شعب أمثاله السائرة التي تميزه، وتفصح عن عاداته وقيمه الاجتماعية من خلال تجاربه الإنسانية، كما تعبر عن قدراته الذهنية وملكاته اللغوية، وقد يكون للمثل دلالاته الخاصة في فترة معينة من تاريخ الشعب، أو تكون له دلالاته العامة على مر التاريخ. ولذلك فالأمثال كلها أدب شعبي منه الفصيح ومنه العامي، كما أن منه العربي ومنه الأعجمي.

وقد يقول قائل: ليس في وسعنا أن نعتبر المثل نتاجاً جماعياً، بل لقد صيغ المثل ذات مرة وفي مكان واحد وزمن محدد، وصاغه عقل فرد مجبول على صياغة الحكم والأمثال، ولذلك فالأمثال حكم فردية في منشئها وليست جماعية أو شعبية.

ولكن إذا كانت العقول الفرادية هي التي صاغت الأمثال، فإن كثيراً من هذه الأمثال صيغ تعبيراً عن تجربة جماعية أو

١ - كلها أمثال شعبية

اعتاد الدارسون في أدبنا العربي أن يقسموا الأمثال إلى: أمثال فصيحة أو عربية، وأمثال شعبية، يقصدون بها ما جرى من أمثال على لسان العوام باللهجات العامية في الأقطار العربية المختلفة.

وحقيقة الأمر أنه إذا صح تقسيم الأدب إلى فصيح وشعبي، فلا يجوز هذا التقسيم في أدب المثل العربي على اختلاف لهجاته، لأنه كله أدب شعبي، فليست هناك أمثال شعبية وأخرى غير شعبية، فالأمثال جميعها تنسب إلى الشعوب، لأنها نتاج لغوي وفكري شعبي قائم على الخبرة الشعبية والتجربة العامة.

والمثل ينطقه الشعب بلغته، سواء كانت هذه اللغة الشعبية فصيحة معربة كما كانت عند العرب الأوائل، أو كانت عامية غير معربة كما هي الآن في اللهجات العربية الحالية، بل سواء كانت تلك اللغة عربية أو أعجمية، فكلها لغة شعبية تخص كل شعب من الشعوب، وبالتالي فكلها أمثال شعبية.

وعلى ذلك، لا يكون القول مثلاً ماثوراً إلا إذا ذاع استعماله بين أفراد الشعب، وأصبح سائراً على ألسنتهم،

شعبية، فهي تعبر عن روح الشعب في موقف من المواقف، كما قد يجد أغلب أفراد الجماعة في المثل تعبيراً عن حالتهم، وكأنه ينطق بلسان حالهم. وسواء كانت التجربة عامة أو خاصة فإن جمهرة الشعب والعامة - كما يقول الكسندر هجرتي كراب في كتابه الفولكلور - هم «الذين أذاعوها وروجوها وتواتروها» ولهذا ظهر التحوير والتصرف في أساليب الأمثال. [الأمثال الكويتية المقارنة - أحمد البشر الرومي، وصفوت كمال - ج ١ - ص ١٠].

ونضيف إلى ذلك أن كثيراً من الأمثال مجهول النسب، لا يعرف له صاحب، فقد تناقلت الأجيال دون وقوف على ذكر قائله الأول، فأصبح ينسب إلى العامة. وسواء وقفنا على صاحبه أو لم نقف، فهو يصير من الماثورات الشعبية حين يجرى على ألسنة الناس، فمن أهم شروط المثل أن يكون سائراً على أفواه العامة. وما دام قد شاع قوله وترديده بينهم؛ فقد أصبح ملكاً خالصاً لهم، ولم يعد ملكاً لصاحبه أو لقائله الأصلي حتى وإن نسب إليه.

٢ - معنى المثل في اللغة العربية

تعارف الناس جميعاً، مع اختلاف اللغات، فيما بينهم على أن المثل هو القول السائر المثل بمضريه أى الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام، إذ يشبه به الحال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه كما قال المبرد.

والفاظ الأمثال لا تتغير تذكيراً وتأنياً وإفراداً وتثنيةً وجمعاً، بل ينظر فيها دائماً إلى مورد المثل أى أصله.

ويعتمد المثل على أن خير الكلام ما قل ودل، فهو يمتاز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية، كما قال إبراهيم النظام، فهو نهاية البلاغة.

وإذا رجعنا إلى معاجم اللغة العربية لنكشف فيها عن معنى كلمة (المثل) نجد أنها في لسان العرب تفيد التسوية والمائلة، فيقال: هذا مثله، كما يقال: هذا شبهه.

ولكن الفرق بين المائلة والمساواة - كما يقول ابن بري - هو أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، أما المائلة فلا تكون إلا في المتفقين، تقول: لونه كلونه، وطعمه كطعمه، فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل: هو مثله في كذا، فهو مساو له في وجه دون وجه.

والمثل (بالتحريك) لغة في المثل (بكسر الميم وتسكين الناء) وهو الشبه والنظير، وكلاهما يجمعان على (أمثال).

وقيل في أصل كلمة المثل: سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالاً؛ لانتصاب صورها في العقول، مشتقة من المثل الذي هو الانتصاب.

وقال يعقوب بن السكيت: المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهوه بالمثل الذي يعمل على غيره.

ويفسر ذلك قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثل»، وهو يرى أن التشبيه هو الأصل في المثل، ويؤكد ذلك بقوله: «فقولهم مثلاً بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة. وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب علم لكل ما لا يصح من المواعيد».

وقيل المثل من (المثيل) الذي يجمع على (مُثل) بضم الميم والطاء، ويكون بمعنى الشبه والنظير.

وأياً كان الأصل اللغوي لكلمة المثل فقد فرقت اللغة العربية بين معنى المثل ومعاني نظائره ومرادفاته اللغوية وكل ما يفيد معنى المشاركة بين شيئين في صفة أو حالة. فالند هو ما يشارك في الجوهر، والشبه لما يشارك في الكيفية، والمساوي هو ما يشارك في الكمية والشكل ما يشارك في القدر بالمساحة أو ما يشارك في الهيئة والملاح. أما لفظة المثل فمعناها أعم من كل ذلك، فهي تشمل جميع ذلك وأكثر.

وفي اللغة العربية قد خرج لفظ (المثل) إلى معانٍ أخرى، حيث اتسع معنى الكلمة لدلالات كثيرة، فأصبحت تدل على معاني: الخبر، والحديث، والصفة، والعبرة، والآية أو الحجة، والمثال أو المقدار، والقول الماثور أو ما يضرب به من الأمثال، والمكانة العليا أو القدر الأعظم، والقودة أو النموذج الذي يحتذى. إلى غير ذلك من معانٍ مستوحاة من أصل المادة اللغوية لكلمة المثل.

ومعظم تلك المعاني قد أضافها القرآن للغة العربية في معنى كلمة المثل، فهي معاني قرآنية دخلت اللغة العربية لتزيدها ثروة على ثروة.

٣ - معنى المثل في اللغات الأخرى

حينما نعود إلى معنى كلمة (المثل) في اللغات الأخرى غير العربية، ولا سيما اللغة الإنجليزية، نجد أن لها معنى واحداً هو القول المأثور. أما في اللغة العربية فهي - على ما ذكرنا - كثيرة المعاني، حيث تأتي بمعنى: الخبر أو الحديث أو الصفة أو العبرة أو الآية أو الحجة أو المثال أو القول المأثور وغير ذلك من معاني زادت بها القرآن فأثري بها مدلول الكلمة.

وكلمة (المثل) في اللغات الأخرى هي في الحقيقة كلمات ذات معنى واحد؛ إذ تتعدد الألفاظ الدالة على معنى المثل بتعدد درجات الدلالة المعنوية التي يوصف بها، وهي دلالات لا تخرج في إحيائها عن كونها صفات لموصوف واحد هو القول المأثور.

فحين نريد بالمثل قولاً نتمثل به، ويدل على التجربة الفعلية، فهو Proverb أي قول مأثور محقق ومبرهن عليه بالفعل وهذه الكلمة تتكون من لفظتين: الأولى (pro) وهي سابقة لغوية تفيد في هذه الكلمة معنى الاختصاص أو البدلية أو الدلالة على التعلق بشيء ما. والأخرى (verb) وهي الكلمة التي تدل على الفعل والحدث. وبذلك تصبح كلمة proverb دالة على ما يتعلق بالفعل أو يختص به أو يكون بدلا منه. وهذا مثل كلمة pronoun بمعنى الضمير الذي يدل على الاسم أو يضمّر معناه. وعلى ذلك يصير المثل هو القول المأثور الذي يقوم مقام الفعل .

وإذا أردنا أن نعبر عن القول المأثور بأنه عبارة تتسم بالانتشار والاستمرار ، فهو saying . ومنها as the saying بمعنى: على رأى المثل السائر .

وإن أردنا بالمثل قولاً مأثوراً يقوم على مبدأ مقرر يجب اتباعه ، فهو adage بمعنى : مبدأ سائر أو مأثور، وهي كلمة مكونة من لفظتين : الأولى (ad) وهي تفيد معنى المبالغة في الصفة أو تأكيدها ، كما تفيد الإضافة إلى الشيء أو الزيادة فيه. والثانية (age) بمعنى: عمر أو دهر أو حقبة أو عصر أو جيل أو دور من الزمن .وعلى ذلك فلكلمة (adage) تكون بمعنى القول المأثور جيلاً عن جيل، أي الباقي مع الزمن. وذلك كما في العلاقة بين كلمتي: just و adjusting .

أما إذا أردنا أن نصف المثل السائر أو القول المأثور بأنه قاعدة عامة أو قانون مطرد يتسم بسرعة الانتشار، فهو Maxim وربما كانت هذه الكلمة أيضاً مكونة من لفظتين الأولى (M) وأصلها (Maat) أي معات، وهي إلهة الحقيقة والعدل وابنة الإله رع. والثانية (axim) وربما كانت تحريفاً لكلمة (axiom) بمعنى القاعدة الأولية ، أو البديهية ، أو الحقيقة المقررة ، أو المبدأ . وعلى ذلك فلكلمة (maxim) في الأصل هي بمعنى : الحكمة المقدسة ، أو القانون الإلهي الذي ينسب إلى (معات) إلهة الحقيقة .

وكذلك حين نريد بالمثل نموذجاً أو مثلاً يضرب عبرة للاحتذاء فهو An example ومنها for example بمعنى: مثلاً ، أو على سبيل المثال ، ومنها أيضاً to Give an ample بمعنى : ضرب مثلاً، أو to Set an example بمعنى: قرر مثلاً أو قدم قدوة في حكمة ما. وكلمة Example ربما تشير في الحقيقة إلى صفة من صفات المثل وهي القول الموجز ، ولعل أصلها لفظتان : الأولى (EX) وهي هنا بمعنى : بلاكذا، أي تفيد النفي. والثانية ample بمعنى : المسهب أو الوافر أو الفسيح . وعلى ذلك فلكلمة example تدل على القول الموجز بلا إسهاب .

هكذا تعددت الألفاظ الدالة على معنى المثل في اللغات الأوروبية بتعدد الصفات أو بتعدد درجات الدلالة المعنوية التي يوصف بها القول المأثور أو الحكيم ، في حين أن اللغة العربية قد جمعتها وأضافت إليها كثيراً من المعاني المغايرة لمعنى القول المأثور ، وأوجزت ذلك كله في لفظة واحدة هي (المثل) .

٤ - الأمثال في القرآن الكريم

إن القرآن الكريم هو كتاب الله، عز وجل، أنزله على خاتم أنبيائه ورسله إلى البشر، بلسان عربي مبين، وقد اتخذ الله من الأمثال للناس، وسيلة من وسائل تعليمهم وهدايتهم إلى الرشاد، فضرب - سبحانه - الأمثال تذكراً وعبرة، وحثاً على التفكير، وإيضاحاً لذوى الألباب.

قال تعالى في كتابه العزيز: «وَلَقَدْ صَرَّفْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ».

(٨٩ - الإسراء)

كما قال: «وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ لَضَرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ».

(٢١ - الحشر)

وفى آية أخرى: «وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ».

(٢٥ - إبراهيم)

ولعل المثل الاسباني الذي شاع غالباً فى عهد الدولة الإسلامية، وهو «المثل صوت الله» قد استوحاه قائلوه من مضمون الآية الكريمة: «كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ».

(٣ - محمد)

ولقد وردت مادة (م. ث. ل) اللغوية فى القرآن الكريم (١٦٩) مرة بصيغها الصرفية المختلفة. منها (٦٩) آية ورد فيها لفظ (مَثَلٌ) بالتحريك مفرداً، ومنها (١٩) آية ورد فيها لفظ (الأمثال) جمعاً. وقد اقترن لفظ المثل مفرداً وجمعاً بالفعل (ضرب) ماضياً ومضارعاً وأمرأ فى تسع وعشرين آية، وبالفعل (صرفنا) ماضياً فى آيتين.

ومن جملة تلك الآيات ندرك معانى المثل التى وردت فى القرآن الكريم، وقد أضافها القرآن إلى معناه اللغوى الشائع فزاد اللفظ اتساعاً فى مفهومه وتنوعاً فى مدلوله، وأصبحت تلك المعانى القرآنية هى جملة معانيه فى اللغة العربية، ومن ذلك:

● ورود المثل بمعنى الخبر، كما فى قوله تعالى: «أَمْ حَسِبْتُمْ أَنْ تُخَلَّوْا الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَأْتِكُمْ مَثَلُ الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلِكُمْ».

(٢١٤ - البقرة)

● ورود المثل بمعنى الصفة كقوله تعالى: «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعِدَ الْمُتَّقُونَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ».

(٣٥ - الرعد)

ومثل ذلك قوله تعالى: «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ».

(١٥ - محمد)

وقوله تعالى: «ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ».

(٢٩ - الفتح)

أى صفتهم فى التوراة، وصفتهم فى الإنجيل.

● ورود المثل بمعنى العبرة، ومنه قوله تعالى: «فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا وَمَثَلًا لِلْآخِرِينَ».

(٥٦ - الزخرف)

فمعنى (سلفاً) أن الله جعلهم متقدمين لكى يتعظ بهم الغابرون، ومعنى (مثلاً) أى عبرة يعتبر بها المتأخرون.

● ورود المثل بمعنى الآية أو الحجة، كما فى قوله تعالى فى صفة عيسى: «وَجَعَلْنَاهُ مَثَلًا لِبَنِي إِسْرَائِيلَ».

(٥٩ - الزخرف)

أى آية أو حجة تدل على نبوته.

● ورود المثل بمعنى المثال أو المقدار من الشبه، فالمثل ما جعل مثالا أى مقداراً لغيره يحذى به. كما فى قوله تعالى: «مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالْأَعْمَى وَالْأَصْمَى وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ، هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا أَفَلَا تَذَكَّرُونَ».

(٢٤ - هود)

ومنه قوله تعالى: «إِنْ مَثَلٌ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ».

(٥٩ - آل عمران)

● ورود المثل بمعنى ما يضرب به من الأمثال للتوضيح، أى الشىء الذى يضرب لشيء مثلاً فيجعله شبيهه، وذلك فى قوله تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضَرْبَ مَثَلٍ فَاسْتَمِعُوا لَهُ».

(٧٣ - الحج)

● ورود المثل بمعنى المكانة العليا أو القدر الأعظم، كما فى قوله تعالى: «وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَى وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ».

(٦٠ - النحل)

وذلك مثل قوله تعالى: «وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَى فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ».

(٢٧ - الروم)

وهذا تعبير عن وحدانية الله، فلا إله إلا هو، سبحانه وتعالى «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ».

هذه هى جملة ما وقفنا عليه من معانى المثل فى القرآن الكريم، وأخيراً يقول الله عز وجل فى كتابه العزيز: «وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالَمُونَ».

(٤٣ - العنكبوت)

٥ - قالوا عن الأمثال

فى مجامع الأمثال وكتب الأدب العربى وتاريخه أقوال وأحاديث عن تعريف المثل ووصفه وفائدته وترتيبه بين فنون

القول الأدبي. وأصحاب تلك الأحاديث أو الأقوال أدباء ولغويون مازال يشهد لهم بالبيان، ويشار إليهم بالبيان في تاريخ اللغة والأدب العربيين على مر العصور. فمنهم من هو صاحب كتاب في الأمثال جمعاً أو تأليفاً، ومنهم من هو حجة في اللغة أو حجة في البلاغة ونقد الأدب. ومن أهم تلك الأقوال الخوالد عن الأمثال في تراثنا القديم:

● قول ابن المقفع: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنى للسمع، وأوسع لشعوب الحديث».

● قول إبراهيم النخعي في وصف المثل: «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة».

● قول المبرد: «المثل مأخوذ من المثل، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه، فقولهم مَثَلٌ بين يديه إذا انتصب، معناه أشبه الصورة المنتصبة، وفلان أمثل من فلان، أى أشبه بما له الفضل. والمثل القصاص لتشبيه حال المقتصر منه بحال الأول، فحقيقة المثل ما جعل كالعالم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل

فمواعيد عرقوب علم لكل ما ليصح من المواعيد».

● قول يعقوب ابن السكيت: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ، شبهوه بالمثل الذى يعمل على غيره».

● وفي تعريف المثل قيل: «سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالاً لانتصاب صورها في العقول، مشتقة من المثل الذى هو الانتصاب».

● وقال أبو هلال العسكري في كتابه جمهرة الأمثال: «إنها مع إيجازها تعمل على الإطناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب، والحفظ موكل بما راع من اللفظ، ونذر من المعنى».

● ويقول أبو عبيد القاسم بن سلام في مقدمة كتابه الأمثال: «هذا كتاب الأمثال وحكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبالغ بها ما حاولت من حاجتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيبلغ لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه».

● ويصف ابن عبد ربه الأمثال في كتابه العقد الفريد بقوله إنها: «وشى الكلام، وجوهر اللفظ، وحلى المعانى،

والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقي من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شئ سيرها، ولا عم عمومها حتى قيل: أسير من مثل».

● ويقول أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني في مجمع الأمثال: «أربعة أحرف سمع فيها فَعْلٌ وفَعْلٌ وهى: مَثَلٌ ومَثَلٌ وشَبَّ وشَبَّهٌ ويَدُلٌ ويَدُلٌ ونَكَلَ ونَكَلَ. فَمَثَلُ الشئ ومَثَلُهُ وشَبَّهُ وشَبَّهَتْه ما يماثلُه ويشابهه قدرًا وصفة. ويَدُلُ الشئ ويَدُلُّه غيره. ورجل نَكَلَ ونَكَلَ للذي ينكل به أعداؤه. وفعل لغة في ثلاثة من هذه الأربعة. يقال: هذا مثيله وشبيهه ويديله، ولا يقال نكيله. فالمثل ما يمثل به الشئ أى يُشَبَّه، كالنكل من ينكل به عدوه».

● قال الإمام محمد بن علي الترمذي: «إن ضرب الأمثال لمن غاب عن الأشياء وخفيت عليه، فالعباد يحتاجون إلى ضرب الأمثال، إذ قد خفيت عليهم الأشياء، فضرب الله لهم مثلاً من عند أنفسهم، لآمن عند نفسه، ليدركوا ما غاب عنهم». ثم يقول: «فالأمثال نموذجات الحكمة لما غاب عن الأسماع والأبصار، لتهدى النفوس بما أدركت عياناً».

● ويقول العلامة أبو السعود في تفسيره: «والتمثيل اللطيف ذريعة إلى تسخير الوهم للعقل، واستنزاه من مقام الاستعصاء عليه، وأقوى وسيلة إلى تفهيم الجاهل الغبي، وقمع سورة الجامع الأبى، كيف لا؟ وهو رفع الحجاب عن وجوه المعقولات الخفية، وإبراز لها في معرض المحسوسات الجلية، وإبداء للمعكر في صورة المعروف، وإظهار للوحشى في هيئة المألوف».

● ويقول عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»: «واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعانى أو برزت هى باختصار فى معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نازها، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابه وكلفاً، وقسر الطباع على تعطيتها محبة وشغفاً، فإن كان مدحاً كان أبهى وأخضر، وأنبل فى النفوس وأعظم، وأهز للعطف وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعاً للمدح، وأقصى له بغرر المواهب والمناجى، وأسير على اللسان وأذكى، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذمّاً مسه أوجع وميسمه الذع ووقعه أشد، وحده أحد وإن كان حجاجاً كان برهانه أنور،

وسلطانه... أقهر، وبيانه أبهر.. وإن كان افتخاراً كان شأوه أبعد، وشرفه أجد، ولسانه الذّ. وإن كان اعتذاراً كان إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسلّ، ولغرب الغضب أقلّ، وفي عقد العقود أنفث، وعلى حسن الرجوع أبعث. وإن كان وعظاً كان أشقى للمصدر وأدعى إلى الفكر، وأبلغ في التنبيه والزجر وأجدر بأن يجلى الغياية ويبصر الغاية، ويبرىء العليل ويشفى الغليل.

● قال ابن برى: «الفرق بين المماثلة والمساواة أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، أما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين، تقول: نحوه كبحره وفقهه كفقحه ولونه كلونه وطعمه كطعمه، فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق فمعناه أنه يسد مسده، وإذا قيل هو مثله في كذا فهو مساو له في جهة دون جهة».

٦ - الأمثال الشعبية تتحدث عن نفسها

تناولت الأمثال الشعبية معظم قضايا الإنسان في حياته العامة والخاصة، وكان لها أثر واضح في واقعه الاجتماعي الواسع باعتباره كائنًا اجتماعيًا، أو في معاشه اليومي، باعتباره فردًا داخل مجتمع معين من البشر. ولذلك فقد عبرت الأمثال عن أهم مجالات الحياة البشرية في مجتمعاتها المختلفة، بحيث لا تجد موضوعاً من موضوعات الحياة إلا وكان موضوعاً من موضوعات الأمثال في الأغلب الأعم، وكما يقال: «إننا نعيش بعضاً من مصائرنا في عالم الأمثال».

ولكن هل لنا أن نسأل فنقول: ماذا قالت الأمثال عن الأمثال؟ أو نقول: ماذا كانت نظرة كل شعب إلى ما يقوله من أمثال؟ هذا مجال مهم من مجالات البحث والدراسة، يكشف لنا عن جانب من جوانب التفكير لدى الشعوب على اختلافها، ومن ذلك المثل العربي القديم «أسير من مثل».

ومن الأمثال الشعبية المصرية العامية في ذلك قولهم: «المثل للكلام زى البرهان للقضية»، وقولهم: «المثل للكلام زى الملح للطعام». فالمصري العامي في هذين المثلين ينظر إلى المثل من ناحية القيمة العملية له والضرورية في الحديث أو في الحوار والنقاش، مما يدل على أن له دوره الاجتماعي الجاد بما له من تأثير في العقول والنفوس، فهو برهان قوى للقضية المطروحة عند الاختلاف عليها، وليس مجرد التسلية أو الفكاهة فحسب، بل هو ضرورة للحديث كالمح للظعام، «فلا كلام بلا مثل، ولا طعام بلا ملح».

وهكذا إذا تتبعنا ما قيل عن الأمثال في اللغات الأخرى، فكل منها يكشف عن نظرة العامي في كل شعب إلى ما يقوله من أمثال، إلى جانب الكشف عن طبيعة الشعب فكرياً ولغوياً واجتماعياً.

ومن هذه الأمثال لدى الشعوب الأخرى قولهم:

- الأمثال أبناء التجربة. (إنجليزي)

- المثل السائر قلما يكذب. (اسكتلندي)

- المثل لا يخدع، إنما ألفاظ المثل هي التي تخدع. (المانى)

- التاريخ فلسفة مستمدة من الأمثال. (يونانى)

- كلمة القيصير مثل. (روسى)

- الأمثال عملة الناس. (روسى)

- المثل صوت الله. (اسبانى)

- المثل أقصر من منقار الطائر. (سويسرى)

- بالمثل تشتتري بأذنك أحسن درس بأرخص ثمن. (سويسرى)

- الأمثال صدى التجربة. (سويسرى)

- كثير من الأمثال جافة لكن معناها لطيف. (سويسرى)

- الأمثال فى الكلام تضىء فى الظلام. (بوسينى)

وأخيراً إذا جاز لى أن أضيف من عندى مثلاً إلى تلك الأمثال فإننى أقول: «الأمثال من الكلام كالرحيق من الزهور»، وأقول: «المثل يسعف فى كل موقف».

٧ - طبائع الشعوب

لاشك فى أن لكل شعب من شعوب الأرض طبيعته الاجتماعية الخاصة التى تتمثل فى عاداته ومعتقداته وعواطفه وأفكاره وسلوكياته ونظام حياته وتعاملاته الإنسانية.

وهذا الاختلاف بين الشعوب فى الطبائع لم يكن اختلافاً مطلقاً، بل توجد بين حلقاته المغلفة همزات وصل، ووشائج قريى، ومواطن اتفاق، ودرجات التقاء، تؤدى إلى تحقيق التعارف الإنسانى بين أجناس البشر. قال تعالى: «وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا».

وقد قامت علوم باكملها لدراسة طبائع الشعوب، والبحث عن مواضع الاتفاق والاختلاف فيما بينها، مثل علم الأنثروبولوجى وعلم الجيوبوليتكا وغيرهما من علوم النفس والاجتماع. وأرجعت تلك العلوم فى جملتها ذلك الاختلاف بين طبائع الشعوب إلى عدة عوامل، من أهمها:

- اختلاف المواقع الجغرافية لمواطن الشعوب، وكذلك تنوع الظروف البيئية والمعيشية.

- اختلاف الأحداث التاريخية، وما مر به كل شعب فى حياته الماضية من تجارب وحروب ونظم سياسية، فى إقامته أو فى ترحاله أو فى انتقاله من موطن إلى موطن جديد.

- اختلاف عوامل الوراثة وتباين الأجناس والسلالات بين الشعوب.

- اختلاف اللغات والثقافات والمعتقدات الدينية وطقوسها، ومادرج عليه كل شعب فى نظريته إلى الكون والإنسان والحياة.

- اختلاف نظم التربية والتنشئة والتعليم من شعب إلى آخر.

وكان للأمثال الشعبية دورها فى التعريف بطبائع الشعوب، وهى بذلك تدخل فى العلوم الإنسانية أو الاجتماعية، من حيث هى علم عملى قائم على التجربة الفعلية والخبرة الواقعية والممارسة الحقيقية، فقد عبر كل شعب فى أمثاله عما يكتنه من مشاعر الحب والعداء أو مشاعر الإعجاب والنفور نحو غيره من الشعوب، مفسراً طبيعة الشعب الآخر حسب نظريته إليه ونتيجة خبرته به وتجاريه معه، وقد تختلف النظرة من شعب إلى شعب نحو الشعب الآخر باختلاف التجربة، كما قد تتفق عدة شعوب فى نظريتها إليه، مما يدل على غلبة تلك الصفة فى ذلك الشعب.

ولعل الشعب اليهودى كان أكثر الشعوب احتكاكاً بغيره من شعوب العالم قديماً وحديثاً، لانتشاره وتفرقه فى مجتمعات مختلفة، ولذلك كثرت فيه أمثال الشعوب، فقد عبر كل من تلك الشعوب عن خبرته مع اليهود فى أمثاله، ولعل معظم تلك الأمثال قد تشابه فى مضمونه، وتقارب فى عبارته. ومنها:

- احتاجوا اليهودى، قال اليوم عيذى. (مصرى)

وقد أورده الراغب الأصفهاني فى محاضراته فى أمثال عوام زمنه برواية: أحوج ما تكون إلى اليهودى، يقول اليوم السبت.

- اليهودى لما يفلس يدور على دفاتره القديمة. (مصرى)
ويروى أيضاً: الخواجه لما يفلس.

- أفلس من يهودى نهار السبت. (مصرى)
لأنهم لا يتعاملون بالنقد نهار السبت.

- فى وقت الحاجة الجأ إلى الله أولاً ثم إلى اليهودى. (بولندى)

- عاقب اليهودى بالسوط، والمزارع بالمال. (بولندى)
- المزارع يكسب، والغنى ينفق، واليهودى يأخذ ربحاً. (بولندى)

- ساوم كاليهودى، وادفع كالأخ. (استونى)
- التجارة أفسدت اليهود، واليهود أفسدوا التجارة. (المانى)

- اليهودى المفلس يبحث فى حسابه القديم. (يونانى)
- إذا صافحك اليهودى فعدّ أصابعك. (الجيل الأسود)
- اخذع اليهودى يقبلك، وقبّله يخذعك. (روسى)

وهناك أمثال شعبية تخص بقية الشعوب، وتصف طبائعها على لسان شعوب أخرى، معبرة عن خبرتها معها ورأيها فيها ونظريتها إليها، وقد يكون لتلك الأمثال مناسباتها التاريخية التى نجمت عنها وصارت مضرِباً لها. وقد جرت بعض الأمثال على لسان الشعب نفسه معبراً فيها عن حالته، ومن ذلك:

- اليونانيون يصدقون مرة فى السنة. (روسى)

- إذا صافحت اليونانى فاعدد أصابعك. (البانى)

- عدّ أصابعك قبل أن تصافح اليونانى. (بلغارى)

- احذر اليونانيين وإن جاءوا بالهدايا. (لاتينى ورومانى)

- الاسكتلندى لا يحارب إلا إذا رأى دمه. (اسكتلندى)

- صداقة الروس لاتحمض. (استونى)

- سرود الروس.. الخمر. (روسى)

- العين الزرقاء فى المرأة البرتغالية خطأ فى الطبيعة. (برتغالى)

- فنلندا مملكة الشيطان. (روسى)

- لسنا فى بولندا حيث النساء أقوى من الرجال. (بولندى)

فتصف كل شعب بصفته التي تميزه أو تقارن بينها جميعاً
في الصفة الواحدة. ومعناها:

- كل تشيكي موسيقي، وكل إيطالي طبيب، وكل ألماني تاجر، وكل بولندي نبيل. (بولندي)
- خير لك أن يطردك التركي بسيفه من أن يطردك الألماني بقلمه. (صربي)
- ثق بالحية قبل اليهودي، وباليهودي قبل اليوناني، ولا تثق بالأرمني. (فرنسي)
- الحمار في ألمانيا أستاذ في روما. (ألماني)
- الإيطاليون عقلاء قبل العمل، والألمان عند العمل، والفرنسيون بعده. (لاتيني وروماني)
- يُخدع البولندي بالألماني، والألماني بالإيطالي، والإيطالي بالأسباني، والأسباني باليهودي، واليهودي بالشيطان. (بولندي)
- تعلم في إيطاليا، والبس في ألمانيا، وغازل في فرنسا، وأولم في بولندا. (بولندي)
- كل في بولندا، وأشرب في هنغاريا، ونم في ألمانيا، وغازل في إيطاليا. (بولندي)

- اشفق الألماني ولو كان رجلاً طيباً. (روسي)
- إذا غنى الأسباني فإنه إما أن يكون مجنوناً أو بلا مال. (أسباني)
- الكلب والفرنسي يتعرفان بعد الأكل. (فرنسي)
- الحرب مع الدنيا والسلم مع إنجلترا. (إيطالي)
- الحرب مع العالم كله والسلم مع إنجلترا. (أسباني)
- احترس من قرني الثور، وحوافر الحصان، وابتسامة الإنجليزي. (إيرلندي)
- إنجلترا سجن الرجال، وجنة النساء، ومطهر الخدم، وجحيم الخيل. (إنجليزي)
- لا حرية خارج أوكرانيا. (أوكراني)
- لو لم أكن مصرياً لوددت أن أكون مصرياً. (مصري)
- عبارة قالها الزعيم مصطفى كامل في إحدى خطبه فصارت مثلاً.
- وإلى جانب هذه الأمثال توجد أمثال تكشف عن عدة خصائص لأكثر من شعب في المثل الواحد، أي تعبر عن وجهة نظر شعب معين نحو مجموعة من الشعوب الأخرى،

المراجع

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - معجم «لسان العرب» مادة: (مثل).
- ٣ - الأمثال في القرآن الكريم: محمود بن الشريف، سلسلة (اقرأ)، دار المعارف، (٢٦٥)، يناير ١٩٦٥.
- ٤ - أمثال الأمم الأوروبية، تأليف: سلوين جرنى شامبين، ترجمة: محمد رضا، دار العرب للبستاني، ١٩٦٩ - ١٩٧٠.
- ٥ - مجمع الأمثال: لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري المعروف بالميداني.
- ٦ - الفرائد والقلائد (في الأمثال): أبي منصور الثعالبي.
- ٧ - الحكم والأمثال: بقلم حنا الفاخوري، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٠.
- ٨ - ١ مليون مثل من أمثال الشرق والغرب: جمعها الشيخ يوسف البستاني، الناشر: دار العرب للبستاني، الطبعة الخامسة، ١٩٨٧.
- ٩ - نوابغ الكلم: الزمخشري، الناشر: دار العرب للبستاني سنة ١٩٨٧.
- ١٠ - شوارد وسوانح: محمد عبد الرحمن صان الدين، المكتبة الثقافية (٤٤٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.
- ١١ - الأمثال العامة: أحمد تيمور باشا، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثالثة، ١٩٧٠.
- ١٢ - The Oxford Dictionary of English proverbs.
- ١٣ - الأمثال الكويتية: أحمد البشر الرومي / صفوت كمال، وزارة الإعلام - الكويت، ١٩٨٤.
- ١٤ - الشعب المصري في أمثاله العامة: إبراهيم أحمد شعلان.
- ١٥ - أطراف مافي المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيبي: شرح ومراجعة الشيخ إبراهيم رمضان، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

الحكاية الشعبية فى القرن العشرين

تأليف : فالتراود فولر
ماتياس فولر
ترجمة : أحمد عمار

الديك الصغير قائلاً: «قامت أنثى الثعلب بجري عبر الغابات المظلمة وعبرت بى الأنهار والجبال العالية، وفى النهاية انقذنى قط وأحد الطيور المغردة» وقد اهتم ممثلو علم النفس، الذى كان قد تأسس فى ذلك الوقت، بالربط بين الحكاية الشعبية وبين النمو النفسى للأطفال. وهم إذ قالوا ذلك، فإنما قالوه عن حق، وذلك لأن الحكاية الشعبية تدعم نشأة الخيال الخصب البناء عند الأطفال. ونتيجة للأقوال السابقة لعلماء النفس، أصبح من البديهي، بعد ذلك، أن تخلص الحكاية الشعبية عمراً معيناً، وبالتحديد السنوات الأولى من المدرسة. وساعد وصول الحكاية الشعبية إلى كتب القراءة على انتشارها وشهرتها، ولكن بقى الرأى السابق، بخصوص تحديد سن معينة لقراءة الحكاية الشعبية، عائناً منع انتشارها فى جميع المراحل العمرية.

وعلى الجانب الآخر قام العلماء بجمع حكايات شعبية غير موجهة للأطفال؛ لأنها كتبت بلهجات إقليمية، جمعت فيما بينها اللهجات الألمانية المعروفة من الشمال إلى الجنوب. وفى الوقت الذى كانت فيه تلك الحكايات الشعبية ذات طابع إقليمي، ومرتبطة بالطبيعة فى أوروبا، فقد قام علماء آخرون

يصل بنا الحديث عن الحكاية الشعبية المستلهمة إلى القرن العشرين، وهو القرن الذى بدأ فيه ظهور الاتجاه نحو الكتابات الفردية للحكايات الشعبية، الأمر الذى لم يكن ممكناً إلا بعد ظهور العديد من الكتب التى جمعت فيها الحكايات الشعبية، وبعد ظهور الأبحاث العلمية التى اهتمت بهذا المجال، والتى ساعدت على تكوين صورة واضحة عنه، بالرغم من جميع الاختلافات بين تلك الأبحاث.

وفى إنجازات الأدباء، نجد أن هناك جمعاً بين تأليف حكايات شعبية مستلهمة (Kunstmärche) من الحكايات الشعبية الأصلية، وبين تسجيل لحكايات شعبية أصلية (Märchen) وتحويلها من المنطوق إلى المكتوب.

وأوضح مثال على ذلك ما قام به الباحث الروسى الكسى تولوستوى (Alexj Nivolajewitsch Tolostoy)، والذى لم يكتب بكتابة «المفتاح الذهبى»، وإنما قام بتسجيل العديد من الحكايات الشعبية الروسية.

وظهر منذ بداية القرن العشرين الاهتمام بالحكاية الشعبية كحكاية تخص الأطفال، وخاصة تلك الحكايات التى يكون أبطالها من الحيوانات مثال على ذلك عندما يشكو

بجمع حكايات شعبية من خارج أوروبا، مما أَرْضَى المهتمين بتاريخ الثقافات في الأقاليم الأخرى.

وإذا قمنا بتلخيص جميع الجهود التي بذلت في مجال الحكاية الشعبية، ابتداءً على يد علماء النفس، ثم على يد الفولكلوريين، وعلى يد المهتمين بوصف تاريخ الشعوب: نصل إلى حقيقة مؤداها أن الاهتمام العلمي بالحكاية الشعبية استطاع أن يحقق تطوراً كبيراً، والرعاية التي أولاها الباحثون الألمان، وجميع المهتمين بالحكاية الشعبية، استطاعت - ولا زالت حتى اليوم - أن تكسب للحكاية الشعبية العديد من الأصدقاء، وأن تعمل على نشرها في أوساط لم يكن ذلك النوع من الحكايات معروفاً داخلها. والعائق الوحيد الذي أثر في سرعة انتشار الحكاية الشعبية أن هؤلاء الراعين لها ظهروا كحكاكين، الأمر الذي جعل الحكاية الشعبية تكتسب معنى وتأثيراً، فقط، من خلال قصتها وسط حلقة للحكي، الأمر الذي كان، ولزمن طويل، من سمات الماضي.

وقد وجدت بالطبع مجموعات بشرية في البلاد النائية المتطرفة تهتم بقص الحكاية الشعبية فيما بينها. فثمة مجموعات من البشر تتطلب منهم طبيعة عملهم قص الحكايات الشعبية - وإن كانت هذه المجموعات ليست الوحيدة في هذا المجال - فيما بينهم، حتى يستغرقوا في النوم مثل الحطابين في الغابات، الذين يعملون طوال النهار، ثم يبيتون في أكواخ بدائية.

نجد اليوم أيضاً، وكما كان في القرن التاسع عشر، أن من يقومون بنقل الحكايات الشعبية هم: التجار المتجولون، والفلاحون البسطاء، والخدم، والحرفيون في القرى، والصيادون، والعاملون على المراكب في الأنهار، وهم جميعاً من الذين يعيشون على هامش المجتمع القروي، والذين يقابلهم المرء إما بالشفقة أو بالاحتقار. ففي وحدتهم استطاعوا أن يجدوا في الحكاية الشعبية عالماً آخر، يحققون فيه ما لم يحققوه في واقعهم.

وفي هذا المجال، قوبلت محاولة التطوير، على المستوى الاجتماعي، وعلى المستوى التكنولوجي، بعدم الاهتمام وإن لم يتم رفضها. ولكن، ومنذ مدة طويلة، لعبت قراءة الحكايات الشعبية أهمية متزايدة، وتم تقديم العديد من العروض المسرحية التي تتناول حكايات شعبية ذات طبيعة محلية.

ويظهر وسائل الإعلام الحديثة مثل: الراديو والفيلم والأسطوانة، بدأ الاهتمام بالأشكال الأدبية الصغيرة،

وبالموضوعات الشيقة التي تترك صدًى عند من يسمعها أو يراها، وهكذا ظهرت الحكاية الشعبية في برامج الأطفال.

وحاولت الأفلام أن تستقي بعض موضوعاتها من الحكايات الشعبية؛ حيث وجدت في مادتها موضوعات مناسبة للعرض. وقد ظهرت مشكلة كبيرة في جميع المعالجات المرئية للحكاية الشعبية سواء في الكتب المصورة أو في الأفلام، تتمثل في كيفية رسم صورة حقيقية مناسبة لعالمى الزمان والمكان داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذي لم يكن ضرورياً في إطار القراءة أو القص الشفاهي؛ حيث كان من السهل ربط الحكاية الشعبية ربطاً تاريخياً مجرداً بواسطة عبارة «كان ياما كان»، وأصبح من الضروري جعل الملابس والمكان والأشخاص والأدوات المستخدمة في توافق مع عامل البعد التاريخي داخل الحكاية الشعبية، الأمر الذي لعب فيه الخيال دوراً بارزاً. ولربما كان تجاهل عامل التاريخ من أهم الأسباب التي أدت إلى نجاح أفلام الكارتون التي اهتمت بعرض الحكاية الشعبية.

وكان وقع الصورة المعروضة على الشاشة كبيراً على المشاهد، حيث اكتسبت تلك العملية بعدين: البعد الأول، المشاهد الذي يقع خارج أحداث الحكاية، أما الثاني فهو الحكاية نفسها.

واستطاع «والت ديزنى»، بجانب أفلامه عن ميكى ماوس، ودونالدك وأفلامه عن الحكايات الشعبية، أن يبنى عالماً للحكاية الشعبية ذا أبعاد ثلاثة، فنجد أن الزائر لمدينته الشهيرة يتواجد مع الشخصيات الموجودة في الحكاية الشعبية ويتحدث معها وجهاً لوجه.

وساعد ظهور التلفزيون على تزايد الاتجاه نحو تحويل موضوعات الحكايات الشعبية إلى موضوعات مرئية، مما ساعد أيضاً على خروج الحكاية الشعبية من دائرة صغار السن إلى دائرة البالغين.

وتم ذلك عن طريق ظهور الجانب الثقافى التاريخي داخل الأفلام، وعن طريق التأكيد على قصص الحب التي تتواجد تقريباً في جميع الحكايات الشعبية.

ويمثل الفيلم الذى يعالج الحكاية الشعبية موضوعاً في حد ذاته، يصعب الحديث عنه هنا؛ حيث إننا نريد أن نلفت الانتباه فقط إلى ازدهار الحكاية الشعبية كشكل من أشكال الأدب في القرن العشرين.

وفي أعوام حكم الفاشية تم الاهتمام باستخدام الحكاية الشعبية بصورة منظمة - وهو الأمر الذى كان مقروناً فيما

مضى ببعض التحفظات - لنشر الإيديولوجية الفاشية بين الأطفال.

وفى ذلك الوقت لم يتم الاستغناء عن البحث العلمى فى مجال الحكاية الشعبية، ولكن حدث تراجع للبحث الجاد فى مقابل الأبحاث التى كانت فى ظاهرها أبحاثاً علمية، وفى الحقيقة كانت تخدم الإيديولوجية الفاشية. وظهرت محاولات تزعم تحقيق تنقية الحكاية الشعبية الألمانية من جميع العوامل الدخيلة عليها، الأمر الذى لم يتوفر بعد للحكايات الشعبية عن الشعوب الأخرى، وتم تصور وجود علاقات فكرية بين الحكاية الشعبية ومجموع الأساطير الجرمانية. وفى هذه الظروف لم يكن مستغرباً أن تستخدم الحكاية الشعبية من قبل معارضى هتلر وإيديولوجيته على أنها وسيلة لهجوم ناقد ساخر من محاولات تأسيس الإيديولوجية الفاشية بمساعدة الحكاية الشعبية، وذلك بواسطة التقليد الهزلى.

وحيث إن أسلوب التقليد الهزلى قد تم استخدامه فى الأدب الألمانى بصورة كافية، فنجد أن بوش (Wilhelm Busch) قد قام بتقليد العديد من الحكايات الشعبية تقليداً هزلياً بالكلمة والصورة، مثل حكاية «هينزل وجريتيل» وحكاية «بيت الشيطان»، وبدلاً من أن يظهر عنصر الفكاهة فى التقليد الهزلى ظهر عنصر النقد اللاذع.

وفى عام ١٩٣٧، وفى العدد الصادر فى الكرنفال من (Münchener Neuesten Nachrichten)، ظهرت معالجة جديدة لحكاية «ذات الرداء الأحمر» بقلم أولريش لينك (Ulrich Link) ولعبت ذات الرداء الأحمر فى هذه الحكاية دور فتاة من اتحاد الفتيات الألمانيات، التابع لمنظمة الشباب التى أنشأها هتلر فى عهده، وكانت تحمل فى سلتها تبرعاً مقداره جنيه واحد، ولعب الثعلب دور شخص غريب، من جنس آخر غير الجنس الألمانى، بينما كانت الجدة تعيش فى بيت للمسنات. وفى أحداث القصة يقتل رئيس الصيادين فى المنطقة الحيوان المفترس ويعطى لحمه لمؤسسة التغذية. وتعرض الكاتب والمحرر للمسامحة أمام الجستابو فى ميونخ بسبب هذه الحكاية، مما أدى إلى إحداث تغييرات فى الحكاية حتى تصبح أقل ثورية مما هى عليه. ولكن هذا التقليد الهزلى للحكاية الشعبية لم يمثل شيئاً فى مقابل الرعاية الكبيرة التى تمتعت بها الحكاية الشعبية من قبل مؤسسات الاشتراكية القومية (National = sozialismus).

وهكذا، يمكن فهم موقف العديدين من أعداء الفاشية بعد سقوط حكومة هتلر، والذين اظهروا عدم الثقة والرفض

للحكاية الشعبية. وهذا الموقف من الحكاية الشعبية دعّم بواسطة أسباب أخرى، حيث أصبحت العبارة «كان ياما كان» تشير إلى العودة إلى الماضى، وأصبح ما تتمتع به الحكاية الشعبية، من إثارة للخيال ومثالية، من الأشياء التى تهدد معنى الواقع.

كما أن معارضى الحكاية الشعبية لم يروا فيها أية أخلاقيات يمكن أن تكون مهمة بالنسبة إلى الأطفال، وربما كان السبب وراء ذلك تكرار ظهور شخصية الضعيف، الذى يحاول أن يثبت نفسه عن طريق الخدعة، فى بعض الحكايات الشعبية. والسبب الرئيسى فى معارضتهم للحكاية الشعبية أنها مملوءة بالعنف، وخاصة لأن المصدر التاريخى والثقافى لتلك الدوافع المتسمة بالعنف لم يكن من الممكن جعله مفهوماً بالنسبة إلى الأطفال.

وكان الدافع وراء جميع تلك التحفظات التى أثرت ضد الحكاية الشعبية أنها كانت، فى المقام الأول، من أدب الأطفال.

وبالطبع لم يستمر هذا الاتجاه ضد الحكاية الشعبية طويلاً، فسرعان ما اكتسبت الحكاية الشعبية أهميتها مرة أخرى، وذلك من خلال قدرتها على إثارة الخيال وإحيائه. وساعد ظهور العديد من الكتب التى تجمع الحكايات الشعبية لبلاد أخرى - وفى مقدمتها المجموعة المتنوعة من الحكايات الشعبية الروسية - على استعادة الحكاية الشعبية الألمانية لمكانتها مرة أخرى. ولم يعن هذا أيضاً الاستغناء عن نقد الحكايات الشعبية باعتبارها من أدب الأطفال فى المقام الأول.

واهتم الناشرون بالاختيار الواعى الحذر للحكايات الشعبية التى ينشرونها، وظهرت محاولات لتنقية الحكايات الشعبية من كل ما يمكن أن يسبب ألماً للأطفال، ومن كل ما هو غير مناسب لهم.

فعلى سبيل المثال، تم تخفيف العقوبات التى يعاقب بها الشرير فى الحكاية الشعبية، لكن لم تقابل هذه المحاولات برضاء الأطفال، ففى إحدى الحكايات يعاقب ملك من الملوك، بسبب مداومته على إخلاف وعده، بأن يعمل مساعداً فى ورشة من ورش الحرفيين اليدويين، الأمر الذى زاد من خوف الأطفال على بطلهم الذى تولى الحكم بعد ذلك الملك، وذلك بسبب قلقهم من أن يخلف الملك وعده مرة أخرى، ويعود فيستولى على الحكم، مما أدى فى النهاية إلى اختفاء تلك المحاولات المشكورة التى سارت فى طريق خاطئ.

وانشئت العديد من الأماكن التي تحكى فيها الحكايات الشعبية هنا وهناك، وذلك بسبب عدم قدرة الكثيرين على امتلاك الكتب التي تجمع الحكايات الشعبية، في الوقت الذي زاد فيه الطلب عليها، وخاصة على غير المعروف منها، وفي الوقت نفسه لم يكن التلفزيون قد احتل مكانه بعد.

وفي الغالب كانت تتم قراءة الحكايات الشعبية، فبالنسبة إلى الشباب والأطفال تم توفير جو مناسب لمضمون الحكاية الشعبية بمساعدة الديكورات الخشبية التي ابتكرها لودفيج ريشتر (Ludwig Richter)، والتي تعطي انطباعاً شبيهاً بجو الحكاية الشعبية.

وللاسف، ظلت قراءة الحكايات الشعبية أو قصصها على الأطفال داخل الأسرة، أمراً بعيداً نسبياً عن اهتمام العلم بالرغم من أن الآباء والأجداد داخل الأسرة يقومون بتقديم جرعات تربوية أكثر منها جرعات أدبية للأطفال، ويتضح لنا ذلك عند شومل (Schummel) في القرن الثامن عشر.

وبجانب الحفاظ على الحكاية الشعبية القديمة من خلال جعلها مادة للقراءة، سواء الفردية أو القراءة للغير، ومن خلال جعلها مادة في وسائل الإعلام، بجانب ذلك كله نشأت الحاجة، ولازالت، إلى إعادة بناء الحكاية الشعبية.

وبالتأكيد يوجد العديد من الحكايات الشعبية الجديدة. ولكنها، جميعها، حكايات شعبية مستلهمة تعتمد في المقام الأول على الموضوعات والشخصيات الموجودة في الحكايات الشعبية مع محاولة لإعادة اكتشافها مرة أخرى وكتابتها بلغة أدبية جديدة وعرضها على جمهور جديد من القراء.

والمثال الذي نريد أن نسوقه هنا هو كتاب «الحكايات الشعبية عند شكسبير»، لمؤلفه فرانس فيمان (Franz Fühmann)، الذي أعاد صياغة الموضوعات المستلهمة من الحكايات الشعبية في الأعمال الدرامية لشكسبير، في صورة نثرية مشابهة للشكل المعروف للحكاية الشعبية التقليدية.

ويرى البعض أن الحكاية الشعبية الحديثة لابد أن تستمد مادتها من الواقع الذي نعيشه، ولا يكفي أن تستمد تلك الحكاية الشعبية الحديثة موضوعاتها مما تطرحه الحكاية الشعبية التقليدية من موضوعات، وهكذا انحصرت الإشكالية، حول الحكاية الشعبية الحديثة، في موضوعات هامشية.

ومن العدد الكبير من الحكايات الشعبية المستلهمة، نريد أن نذكر منها، في هذا السياق، تلك التي ألفها هرمان هسه (Hermann Hesse)، وذلك لأن حكاياته الشعبية المستلهمة

تعد نموذجاً من حيث الشكل والمحتوى للعصر الذي كتبت فيه، كما أنها تتسق مع مجموع أعماله.

في عام ١٩٠٤، كتب هرمان هسه، الذي شغل نفسه في ذلك الوقت بديكاميرون - «Dekameron» - لبوكاشيو (Boccaccio)، كتب حكاياته الشعبية المستلهمة «القرم - Der Zwerg» - والتي تشابهت من ناحيتي الأسلوب والفكر مع قصص عصر النهضة (Renaissancegeschichten).

وبالطبع، في هذه الحكاية، كما يوضح لنا العنوان، قرم يجمع بين الذكاء والقبح، يرافقه دائماً كلب صغير معوق يجب به بشدة، أغرق ذلك الكلب، فيما بعد، خطيب سيدة القزم. وبطريقة مأكرة، استطاع القزم بعد أن قص على سيدته حكاية شعبية، أن يجعلها تطلب منه شراً يدفع خطيبها إلى حبها، وبدلاً من ذلك الشراب السري خلط القزم سمّاً في الخمر، أودى بحياة خطيب سيدته وبحياته أيضاً، لأنه كان مضطراً إلى تذوق الخمر أولاً. وأصبحت سيدته بالجنون بعد موت حبيبها، وهكذا، تم النثار للكلب الصغير رفيق القزم.

وفي كتابه «حكايات شعبية» - «Märchen» - في عام ١٩١٩، والذي اختلف كلية في طبيعته عن الحكاية السابقة؛ حيث تأثرت تلك الحكايات بمعايشة هرمان هسه للحرب العالمية الأولى - كتب هسه حكاية «خبر عجيب من كوكب آخر» على أحد الكواكب البعيدة السعيدة، حيث لا يعرف المراء شيئاً عن الحرب أو العنف إلا من خلال الحكايات القديمة المنسية، حدث زلزال دفع السكان الذين أصيبت منطقتهم بالزلزال إلى إرسال أحد الصبية ليطلب المعونة من ملكهم.

حمل طائر كبير الصبى إلى الملك، وفي طريقه عبر الطائر فوق الأرض، وبالتحديد، فوق ساحة معركة ضارية. لم يستطع الصبى أن يفهم معنى لكل تلك المعاناة والعنف الذي شاهده، ولكنه استطاع أن يفهم أن هناك ما هو أسوأ بكثير من مشكلة عدم توافر الزهور التي يريد أهله أن يضعوها على مقابر ضحايا الزلزال.

وتختلف عن تلك الحكاية حكايتي «أوجستوس» و«إريس».

في الحكاية الأولى استطاع أوجستوس، بواسطة قوى خارقة لأحد رجال الكنيسة (معدان)، أن يتمتع منذ صغره بأن يحبه كل شخص يراه.

وبالطبع استخدم أوجستوس هذه الهبة استخداماً سيئاً، حين شعر بالسأم من الحب والاحترام اللذين يجدهما عند كل من يقابلهم، ولذلك حاول أن يبتز من يعيش معهم إلى أقصى درجة مستغلاً حبهم واحترامهم له.

وفى الوقت الذى أراد فيه أوجستوس أن يضع نهاية لحياته، لعزوفه عنها وعدم رغبته فيها، ظهر له رجل الكنيسة، فجأة، وأحدث تغييراً كبيراً فى حياة أوجستوس، وبدلاً من أن يحبه كل من يراه أصبح مضطراً إلى أن يحب كل من يراه، بالرغم من أنهم يحطون من قدره ويحتقرونه لأنه أصبح عجوزاً قبيحاً.

وفى حكاية «إريس» تمثل إريس عند «أنسيلم» البحث عن حلم الطفولة، فهى الصديقة المحبوبة التى يريد أن يتزوجها، ولكن قبل ذلك لابد أن يعرف معنى للكلمة «إريس» التى تتسمى بها محبوبته، ولكنها تموت قبل أن يكتشف أن كلمة «إريس» هى اسم لنوع من الزهور، الذى كان يعد جزءاً من ذكرياته الطفولية عن بداية الربيع. وفى أثناء تجوال أنسيلم فى فصل الشتاء يصل إلى بوابة صخرية تشبه تماماً شكل زهرة الإريس المتفتحة، فيدخل تلك البوابة، ويصف هسه ذلك الدخول كاتباً: «كانت زهرة الإريس التى كان يراها فى حديقة أمه، يدخل الزهرة عبر إطارها الأزرق بخطوات متزنة سهلة، وفى أثناء مشيه فى مواجهة شروق الشمس أحس بأن جميع ذكرياته ومعارفه تتراعى له أمام عينيه، ثم شعر بيد صغيرة حنونة. وسمع رنين أصوات الحب قريباً من أذنيه، أحس بلمعان الأعمدة، ذلك الرنين الذى لم يسمع غيره وهذا اللامعان الذى أضاء له كل ما حوله فى أوقات الربيع عندما كان طفلاً صغيراً».

وهناك العديد من الأمثلة الناجحة لحكايات شعبية حديثة تخاطب الأطفال كما تخاطب الكبار لكتاب أذكر منهم: «أستريد ليندجرين» «Astrid Lindgren» و«يورى فولكوف» «Juri Wolkov».

ومن تلك الأمثلة الناجحة حكاية، بعنوان «حكاية الوقت الضائع» لكتابتها «يفيجينى شفارتس» «Jewgeni L. Schwarz».

وتحكى عن تلاميذ مدرسة كانوا دائماً ما يضيعون وقتهم بلا اهتمام، وفجأة، بدوا فى شكل رجال ونساء طاعنين فى السن يعانون من الوحدة بعد أن استطاع سحرة أشرار التحكم فى أعمارهم. ولكن نجح هؤلاء الأطفال، الذين شعروا بالآزمة التى تجمعهم، فى استرجاع سنين عمرهم المسروقة مرة أخرى من هؤلاء السحرة الأشرار.

وقد بينت تلك الحكاية الشعبية المستلهمة (الحديثة) على مقولة عادلة وردت فى نهاية الحكاية، تلك المقولة هى:

«الإنسان الذى يضيع وقته يكبر سريعاً». ووردت العديد من الجمل الأخرى التى تشبه السابقة فى وسط أحداث الحكاية منها على سبيل المثال: «... يمكن للإنسان أن يتحكم فى سوء حظه على الأرض بشرط أن يسعى نحو ذلك سعياً جاداً».

واستطاع التصوير الخيالى الدقيق للكوخ فى الغابة وللتحولات داخل الحكاية أن يزيل جفاف تلك التعاليم القيمية وأن يجعلها مقبولة.

ونجد أن أسلوب التقليد الهزلى للحكاية الشعبية استطاع أن يحول أحداث الحكاية الشعبية من أحداث تتميز بالغرابة إلى أحداث تتميز بالكوميديا. وهناك نوعان من التقليد الهزلى نود أن نشير إليهما هنا: النوع الأول، هو تقليد بلغة العصر وبتفكير العصر معتمد على شهرة الحكايات الشعبية وانتشارها، والنوع الثانى هو الذى يعتمد على حكايات شعبية تقليدية. وأيا كان الأسلوب الذى ينتهج فى التقليد الهزلى فهو فى النهاية دليل على معدل انتشار الحكاية الشعبية وقربها من الناس، لأننا يمكننا أن نقلد، فقط ما هو مشهور ومعروف لدى الناس، وفيما عدا ذلك سيصبح التأثير النهائى للتقليد الهزلى غير مفهوم.

ففى عام ١٩٠٩ نشرت معالجة^(١) لحكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين»: «فى يوم من الأيام كانت هناك فتاة صغيرة تعيش فى رعاية أمها...» وفى طريقها إلى جدتها «وهنا قابلت الثعلب، الذى اتجه فوراً إلى بيت الجدة، بعد أن استعلم عن مكان الفتاة، وهناك ارتكب جريمة السرقة فى أبشع صورها^(٢)» وهى سرقة الإنسان نفسه من خلال اقتراسه حتى النهاية».

ثم ارتكب الثعلب الجريمة نفسها مع الفتاة واستولى على السلة «بدون وجه حق»، وشرب الخمر ثم استلقى نائماً فى سرير الجدة.

وبعد برهة مر رئيس الحرس على موقع الجريمة، وبعد سماعه صوتاً غير معتاد داخل الكوخ تسلل إلى داخل الحجرة ليرى ماذا هناك. وبمجرد مشاهدته للثعلب داخل الحجرة هجم عليه وأثناء هجومه استطاع أن يمزق بطنه، وإن كان القانون يجرم ما فعله الحارس فلم يكن من حقه التعدى على الثعلب فى ذلك الوقت، لأنه كان فى منزل الجدة وفى حمايتها^(٣)، وإن كان تمزيق رئيس الحراس لبطن الثعلب أدى فى النهاية إلى خروج الجدة والطفلة. وشهدت الجدة بأن ما فعله رئيس الحراس كان برضائها، لأنها تعتبر من وجهة نظر القانون المالكة للثعلب فى وقت قتله والاعتداء عليه من رئيس الحراس^(٤).

بعد تلك المحاولة، ظهر العديد من المحاولات لتقليد الحكاية سواء بلغة القانون أو بغيرها. وقامت إذاعة بايرن في الستينيات - وسط برنامج ترفيهي - بإذاعة حكاية «ذات الرداء الأحمر لأبناء المحامين» بالصيغة التي كتبت بها في عام ١٩٠٩، دون أن تحدث تغييراً في نصها وهناك العديد من الحكايات الشعبية غير الكوميدية، والمملوءة بالسحر والغربة، تم تقليدها تقليداً هزلياً.

وفي إحدى الحكايات المقلدة تقليداً هزلياً تم الجمع بين حكايتين شعبيتين إحداهما عن صياد، والأخرى عن فتاة لها أمنيات ثلاث.

وتحكي لنا هذه الحكاية عن فتاة كانت تسير على شاطئ نهر، فشاهدت سمكة خارج المياه، فأعادتها إلى المياه مرة أخرى. تلك السمكة كانت تمتلك قوى سحرية كبيرة وطلبت من الفتاة أن تحقق لها أمنيات ثلاث، لأنها أنقذتها من الموت، فتمنت الفتاة أن تصبح جميلة جداً، وأن يتحول منزلها إلى منزل من الذهب، وأن يتحول القط الذي يعيش معها إلى رجل جذاب.

ثم عادت الفتاة إلى المنزل بعد أن تحققت أمنيته الأولى، وهناك وجدت أن كل جزء من منزلها تحول إلى الذهب وشاهدت شاباً أمام المنزل، وكان هذا الشاب بالتأكيد هو القط المسحور ولكنه قال لها حزينا: «ألا تشعرين أخيراً بالأسى لما فعلتني معي قبل ثلاث سنوات، حين قضيتي على رجولتي؟»

تلك الإشارات الجنسية التي لم تكن غريبة على الحكايات الشعبية تم نقلها من أوساط البالغين إلى أوساط القراء من الأطفال.

هذه الثقة في الحكاية الشعبية لم تعرف حدوداً، ولم تختلف من دولة إلى أخرى، بل يمكن القول بأنه، من خلال الحكاية الشعبية، يتضح لنا أن أمانينا وتصوراتنا عن القيم ورغباتنا تتفق، حتى وإن اختلفت أجناسنا، وإن اختلف المكان والزمان اللذان كتبت فيهما الحكاية الشعبية، وإن اختلف المؤلفون لهذه الحكايات. وهكذا تستطيع الحكاية الشعبية، بصورة بسيطة، ولكنها تخاطب الشعور، أن توضح أوجه الشبه في الفكر والحياة بين الشعوب.

وبجانب ذلك العامل، فهناك عامل آخر يؤكد على أهمية الحكاية الشعبية في حياتنا، وهو حاجتنا إلى أن نتعرف على معنى الخيال الذي يعد من أساسيات بنية الحكاية الشعبية.

ويدون الخيال لن يكون في مقدورنا الوصول إلى البدائل في حياتنا، والتي لا يمكن، ولا نريد الاستغناء عنها، في سعينا نحو التطور والتقدم. (وقد أشار إلى ذلك «مكسيم جوركي» - Maxim Gorki - في مقالة «عن الأدب» سنة ١٩٣٥).

ويبقى السؤال عن إمكانية وجود وسائل أخرى غير الحكايات الشعبية، التي تنتهي إلى عصور مضت، يمكن بواسطتها تنمية ملكة التخيل، وتكون مناسبة لعصر التكنولوجيا الذي نعيش فيه.

هناك بالطبع الأمنيات التكنولوجية داخل الحكايات الشعبية، وإلى حد بعيد، ولكنها تظل مرتبطة بعناصر البيئة الطبيعية الأولية.

في مثل تلك الحكايات تم التوصل إلى وسيلة للنقل تقارب سرعة البرق، وذلك من خلال «الحذاء ذي السبعة أميال»، والطيور الغريبة ك«الطائر «جرايف» أو «روك»، التي في مقدورها حمل الأشخاص والأشياء ونقلها بسرعة هائلة.

وفي بعض الأحيان يلجأ مؤلف الحكاية الشعبية إلى حصان يستطيع فجأة أن يتحول إلى طائر - مثل بجاسوس - وعندما لا يكون الحصان متاحاً للمؤلف في بيئته، أو غير حاضر في فكره، لا يرهق ذهنه، فيمكن أن يلجأ إلى سجادة أو حقيبة، وفي هذه اللحظة يصبح وجه الغرابة أكبر.

وفي العديد من الحكايات الشعبية يكون من واجب البطل أن يبني سفينة تسير في البر، كما تسير في الماء، ويمكن أن تسير أيضاً بدون أن يوجد من يجدف فيها. ولم يكن من المهم شرح كيفية تحرك تلك البرمائيات، وما هي فكرة عملها، بقدر ما كان مهماً أن تسير في النهاية، وأن تؤدي دورها وسط أحداث الحكاية، فالمؤلف يضع أمام عينيه هدفاً واضحاً، وهو تحقيق حلم من أحلام الإنسان، حتى لو لم يكن يعرف الطريق إلى ذلك الحلم.

وبالرغم من كل شيء فإن الحكاية الشعبية عملت على تقوية إيمان الإنسان بنفسه وثقته بقدرته؛ حيث يتم تعويض نواحي النقص في قدرات الإنسان بواسطة الحيوانات التي تساعد الإنسان بما منحت لها الطبيعة من قدرات، فنجد أن الأسماك تغوص بدلاً من البطل وتساعد الطيور الآخرين في قضاء شؤونهم.

وهكذا نجد أن الإنسان داخل الحكاية الشعبية يحلم بما هو متطور وبأنه يمتلك قدرات خارقة، دون الاهتمام بكيفية بناء الأشياء أو تصميمها.

ويلعب الخيال دوراً مختلفاً تماماً في قصص الخيال العلمي، التي تهتم بالتكنولوجيا، وبامتلاك الإنسان لها. وتمتلي قصص الخيال العلمي بالأحداث العظيمة المدهشة، ولكنها لا تحتوي على ما تحتويه الحكايات الشعبية من غرائب؛ فهي تضع تفسيراً منطقياً لكل حدث، وتخضع كل عناصرها لقواعد علمية صارمة، وهكذا فإن الخيال الإنساني تتم مخاطبته في قصص الخيال العلمي من خلال الأسلوب التكنولوجي العلمي.

وبالتأكيد تمتلي قصص الخيال العلمي بالإثارة، وتنجح في جذب الانتباه في عصر التكنولوجيا الذي نعيشه. وقد أثارت تلك النظرة الأحادية للخيال في قصص الخيال العلمي الانتباه؛ حيث اعتبر ذلك نقصاً يجب تعويضه.

ف نجد أنه في الأعوام الأخيرة ظهر في أسواق الكتب شكل أدبي جديد لقصص خيالية تحاول أن ترجع بنا إلى الماضي، في أسلوب شيق جذاب، وتجعل من عنصر الزمان موضوعاً رئيسياً لها^(٥).

بجانب تلك الأشكال الأدبية الجديدة ظلت الحكاية الشعبية محتفظة بمكانتها، وقدرتها على جذب الآخرين واعترافيهم بها. فنحن نجد الحكاية الشعبية، لدى الأطفال ولدى الكبار، مكتوبة، ونجدها مذاعة في الراديو، ونجدها معروضة على شاشة التلفزيون.

ونحن نعرف العديد من الكتاب الذين ألفوا حكايات شعبية مستلهمة، وبالتأكيد، يوجد عدد كبير من الآباء والأجداد الذين لا يزالون يحكون لأبنائهم وأحفادهم الحكايات الشعبية، والتي يبتكرون جزءاً منها في بعض الأحيان.

وتلعب الحكاية الشعبية دوراً مبهراً في دعم التصورات الفكرية والمناقشات التي تدور حول قضايا معاصرة، حيث يتم الاستشهاد بالحكايات الشعبية المعروفة، والمعترف بها لدى جميع الأفراد لتأييد رأى ما والدفاع عنه.

فعلى سبيل المثال نجد أن النساء، في إطار حركة تحرير المرأة داخل المجتمع، يهتمون بصورة المرأة في الحكاية الشعبية، فهم يبحثون عن حكايات شعبية لعبت فيها المرأة دور البطولة واتسمت بالنشاط، ولم تنتظر نيل حريتها، ولم تلعب دوراً سلبياً.

وفي أحد الإصدارات الألمانية بعنوان «سنو وايت لها العديد من الإخوة» تم التعرض لتلك المشكلة، وظهرت سلسلة بعنوان «لا يوجد هينزل بدون جريتيل»، تحت إشراف مجموعة من منتقدي أوضاع المجتمع وحماة البيئة.

وبأسلوب التقليد الهزلي، وبالكلمة والصورة، وعلى يد عدد كبير من المؤلفين ورسامي الكاريكاتير، هوجم الإضرار بالبيئة ومحاولات غش الأطعمة وجرائم الإرهابيين وغيرها.

وبدأت الحكاية الشعبية، منذ فترة وجيزة، في تكوين الروابط بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى. وقد لاحظنا ذلك التطور في الحكايات الشعبية المبكرة، التي ارتبطت بالأسطورة أول الأمر، ومؤخراً ارتبطت بأشكال أدبية أخرى نذكر منها في نهاية ملاحظتنا عن الحكاية الشعبية، الدراما التي كتبها فيجيني شفارتس «Jewgeni L. Schwarz» - بعنوان «التنين» - «Drakon» - وبطلها هو الذي استطاع قتل التنين في النهاية. وهذه الدراما مستلهمة من الحكاية الشعبية «قاتل التنين»، وهي تريد أن تنقل إلينا، عن طريق الصراع مع التنين، فكرة بعينها، وهي ضرورة أن يكون الإنسان مستعداً دائماً لمواجهة قوى الشر، التي يمكن أن تتهدده، في أي وقت.

وبالرغم من أن التطورات التكنولوجية التي حدثت في القرن العشرين، في مجال معالجة الحكاية الشعبية وعرضها، فما زالت هناك أماكن يتقابل فيها بعض الأفراد، ليحكي أحدهم حكاية شعبية، ويعوض النقص في الأدوات التكنولوجية المستخدمة في وسائل الإعلام لعرض الحكاية عن طريق اللقاء المباشر بين الحاكي والسامع، وعن طريق إمكانية السؤال والاستفسار والتعليق، أو التعديل في الحكاية نفسها.

وقد عايشنا بأنفسنا، منذ زمن ليس بالبعيد، كيف قامت فلاحه من المجر، بإجراء تعديل طريف في مقدمة حكاية شعبية بعنوان «الصوص الاثنا عشر»: «في يوم من الأيام، في زمان يبعد عنا سبع مرات، وفي مكان يبعد عنا سبعة بلاد، في ناحية البحر الكبير، وأبعد من ذلك، كان هناك فلاح يعيش مع زوجته وكان لهم من الأطفال اثنا عشر طفلاً.....»^(٦).

الهوامش

- (١) تلك المعالجة بطريقة - التقليد الهزلي - حاولت أن تحلل العلاقات بين أبطال القصة: الثعلب والفتاة وجدتها، والثعلب وحارس الغابة، وحارس الغابة والسلطات القانونية من وجهة نظر القانون الألماني وأحكامه، وأسباب استحقاق الأفراد للعقوبات المختلفة فيه، وتلك المحاولة يمكن أن تعد سخرية من بعض نصوص القانون، وكذلك لتفسيرها بصورة مبسطة (المترجم).
- (٢) في الأصل إشارة إلى رقم أحد النصوص في القانون الألماني، الذي يصف الجريمة التي يرتكبها الثعلب (المترجم).
- (٣) انظر (٢).
- (٤) انظر (٢).
- (٥) مثل قصة آلة الزمن. (المترجم).
- (٦) هذه الدراسة مترجمة من كتاب
لؤلؤيه

«Es war einmal Illustrierte Geschichte des Märchens»

Waltraud Woeller

Waltraud Woeller



الفولكلور الرومانى المنهج . و . التطبيق

هانى إبراهيم جابر

الجمالية المشكلة بوصفها رد فعل لكل الجوانب المطروحة مسبقاً. وفى هذه الحالة فإن البحث يؤكد على أن الواقع الاجتماعى وثقافته، مع رد الفعل الإبداعى، يكون حاضراً فى حالة من التشابك والتفاعل فى المنتج الفنى بخصوصيته المكانية والفنية . ومن هنا فإن دراسة العناصر الفولكلورية إنما يعنى فى المقام الأول دراسة الخصائص الإبداعية فى مجتمع البحث .

وفى المقام الثانى، تعتبر الظواهر الفولكلورية انعكاساً للخبرة المنبثقة عن علاقة الإنسان الشعبى بالمادة موضوع التعبير عنها، ومعايشته للبيئة بكل ظروفها المناخية، والتضاريسية، وأيضاً تفهمه للخامة البيئية وطرق توظيفها وتشكيلها. لذلك فإن الباحث الرومانى يقر بأن كل ظاهرة فولكلورية هى نتاج رد الفعل للثقافة الشعبية المانحة له أسباب إنتاج تلك الظاهرة . بالإضافة إلى أن هناك قناعة كاملة بأن الظاهرة الفولكلورية فى تواجدها لا بد وأن تأخذ طريقها من خلال التربية، ولذلك فإن الأستاذ « بول باتريسكو » يشير إلى أن الفولكلور يربى. وهذه الإشارة بالتحديد تعنى أن الظاهرة الفولكلورية تفرض حضورها

لقد توخيت فى تقديم هذه الدراسة، عن الفولكلور الرومانى، المنهج والتطبيق، تحقيق هدفين: الهدف الأول أن أعرض بعض الاتجاهات العلمية التى شكلت فى واقع الأمر المنهج العلمى والبحثى فى رومانيا، وبخاصة العلاقة بين الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية . وأن أطرح، فى الوقت ذاته، بعض الموضوعات التطبيقية التى صارت عندهم بمثابة ترجمة للمنهج التطبيقى فى جمع ودراسة الماثورات الشعبية، وصارت تحظى بقسط وافر من الاهتمام لدى الباحثين الفولكلوريين الرومان.

يتميز المنهج الفولكلورى الرومانى بالرؤية الكلية الشمولية للظاهرة الشعبية، أى المنهج الذى يهدف إلى تحديد جميع المنتوجات الشعبية، باعتبارها جميعاً عناصر الثقافة الإبداعية ، فى حالة انتشار، داخل المجتمعات الرومانية التقليدية. وهذه العناصر تعتبر بمثابة نقطة التلاقى التى تنتظم عندها معظم الظواهر الأخرى الاجتماعية والسلوكية، من أشكال إنتاجية وأنماط حرفية مختلفة . لذلك فإن اتجاههم نحو البحث الكلى والشمولى للظواهر الشعبية موجه دائماً نحو المسائل الإبداعية، على اعتبار أنها الأشكال

نتيجة التربية الجماعية لها . والتي تطبق بشكل تلقائي وتشمل جميع أنواع السلوك المعنوي والمادي، والأفكار والمبادئ، والنظم الاجتماعية، بالإضافة إلى الأشكال التعبيرية والإنتاجية والبنائية. إن هذا الرأي، في الحقيقة، يضيف بُعداً تربوياً مهماً يقوم به المجتمع في عملية نشوء واستمرار الظاهرة الفولكلورية، لتكون، بمفعولها، بمثابة التوازن بين الأفراد وبين الحياة، بمفرداتها العملية والحياتية، كما أنها تحقق لهم الرغبات والاحتياجات الاجتماعية، لتكون الظاهرة في حالة تجانس مع نمو الخبرة لدى هؤلاء الأفراد . وعلى ذلك فإن المنهج الروماني يبدأ من منطلق أن الفولكلور يقوم على عنصرين مهمين، وهما: التربية، والخبرة . بالإضافة إلى تميزهما النوعي وهو الذي يحدد لكل بيئة خصائصها الاجتماعية والفنية .

إن نتائج الظاهرة الفولكلورية ينبع دوماً من الماثورات التي يتعارف عليها الأفراد، والتربية الجماعية فيها بمثابة نقل الخبرة بين الأجيال أيضاً . التربية والخبرة تعملان معاً في خط متوازٍ للحفاظ على الخصائص التقليدية لكل ظاهرة من الظواهر . ولذلك يمكن القول إن كل ما تلا ذلك، من آثار التربية والخبرة، إنما يجري عبر رسوخ وتفاعل متبادلين بين ما هو موروث، وما هو حادث من نمو الخبرة عبر الزمن. وهذه الطريقة تكون بمثابة توارث «الأصالة» في المكان بكل أنشطتها المختلفة، وفي مجالاتها المتعددة. إن حضور الآثار الإنتاجية للظاهرة التي ليس لها جوانب مادية عملية، لهو أمر وارد، ولذا تقتصر جوانبها على البعد الروحي الاجتماعي . وهو الجانب الذي يميل فيه التعبير إلى الترجمة الذهنية للمجتمع، ومع ذلك فإن هذا البعد الروحي الاجتماعي سيحتاج، في النهاية، إلى الجوانب المادية لتعبر عنه وتبقيه حياً أمام أفراد المجتمع .

ولكن مادام كلا الجانبين - معاً - يشكلان وحدة في الظاهرة الفولكلورية . فينبغي القول إن هذه هي الحركة الدافعة لانبعثات النزوع نحو إنتاج شكل من أشكال التعبير الفني الشعبي . وهي حركة تتميز في موضوعيتها بأن لها صبغة فنية اجتماعية من حيث واقعها وأصالتها، ومادتها ووظيفتها . ومن التفاعل بين التربية والخبرة فقد أكدوا على أن الظاهرة الفولكلورية، بصفة خاصة ، لها خواصها المادية والمحسوسة، من حيث ما تتطلبه من ممارسات شعبية لها

أبعادها التاريخية، ومن حيث أبعادها الاجتماعية الروحية، كما أن لحركتها أيضاً قوتها القادرة على التواصل والوصل، وانتقالها من التشكل الحسي، إلى التشكل الإنتاجي المادي، فالنشاط في الظاهرة الفولكلورية يتحول من كونه ذهنياً في ضمير الأفراد؛ ليصبح شكلاً محسوساً اجتماعياً، أي ليصبح واقعاً مادياً .

وتبعاً لذلك نرى الجديد في منهجية العمل التطبيقي الروماني، مبنياً على أن الظاهرة الفولكلورية تنشأ من نوعية التوجيه التربوي لنقل خواص الإبداع البشري للمجتمع، حيث يتعاظم الفولكلور بمواده المنتجة بتكامل دور الخبرة وتكاملها مع طرق التوجه أيضاً . ولذلك تعتبر الخبرة ودورها هنا، قبل كل شيء، بمثابة النشاط الخلاق لخلق أشياء لها طابعها الجميل، أو لأداء أفعال متميزة بسماتها النفعية. ومن هنا كانت مادة الفولكلور مادة معرفية وتطبيقية تتواجد بحضورها في إطار خلاق، وتتمثل في أفعال لها قيمة فنية. إذن، فالمنظور الروماني ، لهذه الخصوصية ، يعتبر أن التربية الاجتماعية في مجال نقل الخبرة المتوارثة في الإبداع هي بداية التشكيل الفولكلوري واستمراره في المجتمع بعد ذلك. ويبدو هذا الأثر من فكرة الانتماء والتواصل الاجتماعي والفنى بتوظيف القيم في وجدان أبناء المجتمع. كما يبدو جلياً كجوهر في معنى الأصالة من وراء العمل المشترك أو الفعل الجمعي الذي نعني من الفولكلور، والذي لا بد وأن يساهم فيه أغلب أعضاء المجتمع.

فما عسى أن تكون وظيفة التربية الاجتماعية في التكيف الإبداعي للأفراد؟ هل تتيح استمرارية الفعل أن يندمج الأفراد تماماً في موروثاتهم وأشكالها الإنتاجية؟ ينبغى ، ونحن نستعرض المنظور الروماني في التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، أن نؤكد على أن هذا المنظور يعتمد، فيما يعتمد عليه، على أساسيات أدوار حاملي الموروث الشعبي في نقل خبراتهم بالشكل الذي يجعل الأبناء يكتسبون هذه المهارات، ليتكيفوا اجتماعياً وإبداعياً مع البيئة المحيطة بهم، ويعتادوا على أن يساهموا في النمو البنائي للمجتمع مع احتفاظهم بعاداتهم وثقافتهم، ورباطهم مع الأجيال السابقة. فالرومان، من هذه الناحية، يسعون إلى الدراسة الواعية لخصائص التربية لمنطقة محددة جغرافياً، ومعرفة مدى انتشارها وقوة فعاليتها بين الأفراد. ويعد هذا يبدأون في

الكشف عن خصوصية الفعل الناتج عن هذه التربية. لذلك فإن الحصول على مادة فولكلورية يكون من خلال الاحتكاك المباشر مع خبرة الأفراد، وأثر ذلك على البناء الفني والإنتاجي للظاهرة الفولكلورية. وفي المرحلة التالية يبدأ الباحث الروماني في تشكيل الظاهرة من واقعها الحي قاصداً الكشف عن طرق التعلم لها، ونوعية المعرفة لها اجتماعياً.

وبعد... فقد أسدى علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية الرومانيون، بنتائجهم التطبيقية، خدمة حقيقية إلى علماء الفولكلور، لماذا؟ لأنه من المعروف أن الدراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ومجالات البحث فيهما، من أقدم المجالات المشابهة لهما في أوروبا. فقد كان عملهما موجهاً أساساً تجاه الحديث عن الإنسان الروماني، من واقع حضارته، ومن واقع حياتهم المعاصرة، في وقت واحد على أرض «الداتشيا التاريخية»، أو على أرض «الداج»، كما يعرفونها في دراساتهم الأكاديمية بصفة خاصة. وقد جاهد هؤلاء العلماء في سبيل إعداد أطالس إثنوجرافية للمأثورات الاجتماعية والمادية، وأخرى تجمع العادات والتقاليد الاجتماعية، وخصوصاً ما يرتبط بالاحتفالات والمواسم الشعبية.

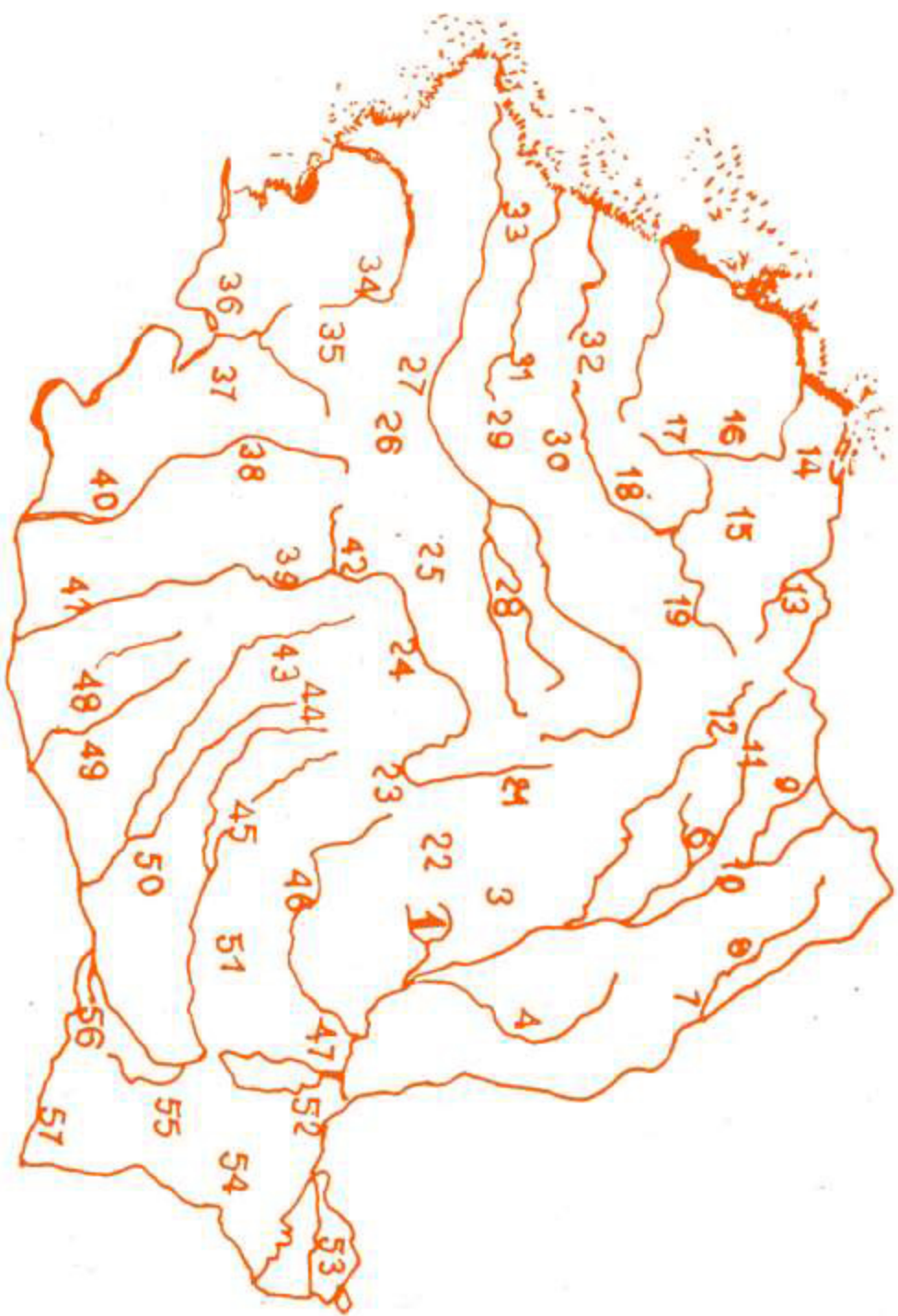
ومع تقدم تلك الدراسات، قام علماء الفولكلور بعد ذلك بتقسيم الدولة الرومانية إلى مناطق ثقافية متباينة، وشديدة الخصوصية في اللهجات وفي الأصول العرقية، إلى جانب التميز البيئي للأشكال الإنتاجية والإبداعية المادية والتعبيرية. وبلغ عدد المناطق الثقافية ٥٧ (سبعة وخمسون) منطقة، بدءاً من منطقة «فرنشيا» بوسط رومانيا، إلى منطقة «نجر فوداء» في شرقها. ومن أبرز المناطق الثقافية وأهمها من الناحية الفولكلورية وأغناها في مآثوراتها الإنتاجية هي مناطق «مارمورش» في شمال رومانيا، والتي تتضمن أجزاء «بايا ماري»، و«ساتو ماري». بالإضافة إلى المناطق المحيطة بهما، والمطلّة على أرض «مولدوفيا» الرومانية المتاخمة «لمولدوفيا» الروسية.

وكان الفضل أيضاً للأنثروبولوجيين الرومان على الباحثين الفولكلوريين كبيراً، ويعود، فيما يعود إليه، إلى ما تم جمعه من معلومات وصور ومقتنيات في الفترات التي قاموا بها في العمل الميداني، وذلك من خلال الأدلة التي

قسمت إلى خمسة أجزاء مصنفة تصنيفاً نوعياً، وكل جزء منها يتضمن عدداً من الأدلة الفرعية المتخصصة في الظواهر المختلفة الشعبية. فهناك أدلة خاصة بمجالات الفنون التشكيلية، والعمارة، والأزياء، وأدوات الزراعة والرعي، والصناعات التقليدية، والتماثيل، والممارسات الفنية الحرة كإشغال النسيج والتطريز، وغيرها من إشغال الفخار والخزف، والزجاج، والأخشاب... إلخ. بجانب هذا فهناك أدلة خاصة بالعادات والتقاليد والمناسبات الاجتماعية. وأدلة خاصة بالفنون التعبيرية والحركية: كالرقص والعروض والألعاب الشعبية والموسيقى، وبعض الأشكال التقمصية المصاحبة للاحتفالات الدينية. وأخيراً أضيفت أدلة تختص بالثقافة الوضعية المعاصرة، تلك التي تعرف بالثقافة الجماهيرية، وهي تهتم بالظواهر الجديدة القولية والتعبيرية بالمدن والمصانع والأسواق والتجمعات الناشئة.

هذه الأدلة ذات قيمة علمية كبيرة، لأنها تبرز، في المقام الأول، الخبرة البحثية الطويلة وخصوصاً في مجال إعداد الاستبيان، وكيفية التطبيق الميداني الكلي للإحاطة بالظاهرة الشعبية بكل جوانبها الدالة عليها. كما أن هذه الأدلة تبين التوجه العلمي بالدرجة الصحيحة الموضوعية والتخصصية في إطار علم الفولكلور بالتحديد. ومما يؤكد هذه المعاني قدرة بنائها على التكيف والمرونة، حيث جاءت في سياقها مدعمة بالخطوط المرسومة للأشكال الإبداعية الشعبية كافة من واقعها الموروثي والتاريخي بأناق تفصيلاتها. كل ذلك تم بأسلوب سلس يبين طرق التعامل مع الرواة ومع المادة في كل البيئات المختلفة والثقافات واللهجات المتنوعة. وإيضاً تبرز أهم المفردات لمكونات العناصر الإبداعية والإنتاجية لكل منطقة، والتي عمل الفولكلوريون بعد ذلك على تقسيمها إلى ٥٧ منطقة (انظر شكل ١).

ومع تطبيق تلك الأدلة استطاع الأنثروبولوجيون الرومان، في البداية، كشف الكثير من الجوانب الدالة على الإنسان الروماني، وكذلك الأشكال البنائية للمجتمعات التقليدية في ربوع رومانيا. ومما ساعد على تحقيق ذلك تكامل المنهج الأنثروبولوجي من جانب، والاكتشافات المستمرة عن الآثار وأطلالها ومخلفاتها منذ التاريخ القديم لتكوين المنطقة إنسانياً من جانب آخر بالإضافة إلى الدراسات الأركيولوجية الرومانية التي سعت، بدورها أيضاً، إلى دراسة وكشف



图(二)

المراحل التاريخية التي عاشها الإنسان الروماني على أرض «الدلتشيا» قبل المسيحية، وهي منطقة البحث المهمة بالنسبة إلى المنظور التاريخي في فولكلور رومانيا. وقد تم ذلك بدراسة المخلفات الإنسانية والثقافية التي كشف عنها علماء الآثار، وكان مفتاح الكشف منصّباً على المنتجات الفخارية. ومن خلال التجربة الميدانية توصل العلماء إلى أساليب علمية تقوم على فحص وتصنيف تلك المخلفات تصنيفاً يبين المراحل التاريخية المختلفة بالتعاون مع الإثنوجرافيين الرومان، والذين أقاموا المتحف الإثنوجرافي لحفظ تلك الاكتشافات، وغيرها من المقتنيات التي يتم إنتاجها حديثاً. وكانت تلك الدراسات في مجملها تعمل على تكامل النظرية العلمية للفولكلور الروماني بعد ذلك. وتعمل في الوقت نفسه في مجال تأصيل الثقافة الإبداعية والإنتاجية عند الرومانيين من خلال استمرارية تلك الثقافة القديمة، وهذه النوعية من الإنتاج، بشكل متواصل، منذ ما يقرب من ألفي عام مضت وحتى الآن، حيث عثر، ضمن ما عثر عليه، على الكثير من المنتجات، صنعت في زمن سحيق، وما زالت تنتج بخواصها التقليدية في الزمن الحالي. بالإضافة إلى أن بعض الأطلال المعمارية، وأشكالها الفنية والمعيشية والوظيفية، وجدت لها أمثلة متعددة قائمة، الآن، بالكيفية نفسها إلى جانب التشابه في أدوات الزراعة والصيد وآلات الموسيقى، والتي مازالت حاضرة في حياة الشعبين في رومانيا المعاصرة.

كان على الفولكلوريين الرومان عندئذ، أن يستخلصوا النتائج التي توصل إليها زملائهم من العلماء في التخصصات المختلفة، وأن يعنوا، في الوقت نفسه، بالجوانب الخلاقة والمبدعة في الإنتاج الإنساني. ولم يعد الاهتمام، من جانب هؤلاء الفولكلوريين، حديثاً عن الإنسان ذي العرق الروماني فقط، بل أصبح عليهم الإلمام بالقدر نفسه من الدراسة عن ذلك الإنسان الذي يعيش على أرض «الدلتشيا» كلها نتيجة لانعكاس آثار المعارك الحربية، وتقسيم أوروبا الشرقية تقسيماً سياسياً وجغرافياً جديداً. إلى جانب ما استجد تبعاً لذلك من تنوع لاختلاف الثقافات نتيجة لتعدد القوميات المختلفة في رومانيا من «هنجار» إلى «مولدوفيين»، و«أتراك»، و«أسلوفاك» وغيرهم، وكلها أمور تركت بصماتها على الواقع الشعبي الجديد، وبالتالي على خصوصية بناء الأدلة الفولكلورية، وعلى أسلوب البحث والجمع الميداني من منظور واقعي.

وعلى ذلك كانت المهام المنوطة بعلماء الفولكلور مهمة صعبة ومتشابكة، وخصوصاً في ظل فلسفة سياسية واجتماعية واقتصادية موجهة، إلى حد بعيد، من قبل الدولة الرومانية، وفي ظل اتجاه الدولة، بعد الحرب العالمية الثانية، جهة تعظيم فكرة القومية الرومانية والاهتمام بالموروثات الشعبية المعبرة عن أصالة الشعب الروماني. وأيضاً عملت على أن تكون من بين أهداف الثقافة المعاصرة جمع الموروثات الثقافية للاستفادة منها في التنمية الإنتاجية والحرفية وإثارة الحركة الإبداعية بشكل خاص، إلى جانب استغلال الإمكانات المعاصرة في التحديث كالميكنة وغيرها. فكان العنصر الفولكلوري متوافقاً مع خطط تغيير البنية الثقافية والتعليمية والتربوية من منظورها المعاصر. وكان دور الفولكلوريين الرومان، في ذلك، شأناً عظيماً، فقد استعانوا بالدراسات السابقة للإثنولوجيين، والأنثروبولوجيين، والأركيولوجيين، والإثنوجرافيين، وبالنتائج التي توصلوا إليها، وخصوصاً في مجال الأطلال والمتاحف، التي أعدها لتبيان ثقافة كل إقليم، وكل منطقة ثقافية شديدة التميز في المجالات الحياتية والإبداعية والإنتاجية كافة. ولذلك تمكنوا بجهودهم العلمي من الكشف عن فولكلور بلدهم، بكل جوانبه وتراثه الإبداعي، مستغلين العمل الميداني والدراسات المستمرة، للبعثات العلمية من المتخصصين والهواة. وبالقسط، انعكس ذلك في النهاية على ما تم وضعه من معايير علمية وعملية، للاستفادة من ملكة الإبداع عند الشعبين في إثراء متاحف بمنتجاتهم وانتشارها بين الأجيال؛ ولذلك نجد أن مناهجهم التعليمية واتجاهاتهم التربوية تشتمل على مواد تعمل على نقل الخبرة التراثية واستمرارها في أن.

ولا شك أن الاهتمام بالدراسات الفولكلورية، في رومانيا، يعود إلى أوائل هذا القرن؛ حيث نشطت الدراسات النظرية المصحوبة بالبحوث العلمية الميدانية من الواقع الملموس في بعض الأقاليم التي لها خصائصها التقليدية. وكانت هذه الدراسات مصحوبة بحركة إحياء للفنون الأكاديمية، التي استلهمت من التاريخ الثقافي الشعبي، ومن الأشكال الاجتماعية وحياة الريف، موضوعات كثيرة عبر عنها كبار الفنانين في ذلك الوقت. ومن الدراسات المهمة، الدراسة التي قام بها الأستاذ «ساموركاش تزيجار» بعنوان «الفن في رومانيا في عام ١٩٠٩». وفيها جمع العديد من الأشكال الجمالية للفن الشعبي وتعبيرات الفنانين الأكاديميين عنها.

وهي دراسة تستعرض الفنون البيئية ذات الطابع الريفي. وبعد ذلك أصدر الأستاذ «ساموركاش» بحثه عن «فن الشعب الروماني» في عام ١٩٢٥م ونشره في جينيف باللغة الفرنسية. وينحس الكاتب نحو رصد العناصر الجمالية بالتحديد في الموروث الشعبي. وأصدر الأستاذ «جورجيه أوبريسكو» بحثه عن «بلدنا رومانيا» في عام ١٩٢٢م ، ذاكراً فيه أهم الأبعاد الاجتماعية للشعب الروماني، من خلال فنونه الشعبية، وموضحاً في الوقت نفسه ، العادات الخاصة بالممارسات الفنية. وأعقب هذا بدراسته التحليلية عن «المشكل الروماني لفن بلدنا» وهو اتجاه فلسفي نحو تفسير القيم الفنية وارتباطها بالخصوصية الجمالية، وصدرت تلك الدراسة في عام ١٩٦٦م . ثم الدراسة التي أعدها الأستاذ «نيقولاى يورجا» بعنوان «الحرفيون الرومان»؛ حيث بينت الدراسة المجالات الإنتاجية الحرفية الشعبية الرومانية وواقعها وماضيها، مدلاً ، في الوقت نفسه ، على أن الشعبين بصفة عامة حرفيون بطبعهم ومنتجون بسماتهم الاجتماعية، وهي محاولة تكميلية للمنهج التطبيقي الخاص بجمع الموروثات المادية وكيفية دراسة وتحليل العنصر الفولكلوري.

وإلى جانب هذا، وإضافة له، نجد أن هناك دراسات أكدت على ضرورة استخدام البعد التاريخي في الدراسات الفولكلورية. فهناك الدراسة التي قام بها الأستاذ «أرنست بيريا» عام ١٩٤٤م بعنوان «الحضارة الرومانية حضارة شعبية»، وقد حاول الكاتب إضفاء العمق الشعبي على الحضارة الرومانية، وأن ينظر إلى تلك الحضارة في سياقها الثقافي والمادي، مشيراً إلى أن المنبع الفكري فيها منبع شعبي، وأن نواتجه الحرفية تعكس هذا الفكر الشعبي. بالإضافة إلى هذا الجهد فهناك دراسات لأبرز العلماء المعاصرين في رومانيا وهو الأستاذ «باول باتريسكو»، صاحب أكبر مكتبة مؤلفة في مجال الفولكلور برومانيا، إلى جانب عمله أستاذاً للفولكلور ومناهجه بالأكاديمية العلمية الاجتماعية والسياسية ببوخارست. ومن فضائله العلمية على الفولكلور الروماني، مناداته بتنفيذ مشروع متكامل أعده ونفذه لإنشاء المدارس الإعدادية والثانوية لإعداد الحرفيين الشعبيين وفقاً لتربية بيئية ووفقاً للأصول التطبيقية من خلال التقليدية لكل حرفة. وأصدر في هذا الشأن أكثر من خمسين مؤلفاً للدفاع عن الإبداع الشعبي موضحاً أهميته في

التواصل الثقافي، باعتباره الثروة الحقيقية للشعب، والسند الإنساني في بقاء الهوية المكانية. وكما سبق أن أشرت في البداية إلى أن الأستاذ «باتريسكو» هو صاحب المقولة البعيدة في عمقها الإنساني، «بأن الفولكلور يربى، أولاً وأخيراً».

ولذلك فقد اهتم اهتماماً كبيراً بدراسة الأساليب التربوية التي يتبعها الشعبون في تنشئة أبنائهم على ممارسة الإنتاج الفني، وعلى الحفاظ على القدرة الإبداعية لديهم. وعمل على تطبيق النتائج التي توصل إليها في برامج التعليم بالمدارس المتخصصة في الإنتاج الشعبي. ومن أشهر مؤلفات الأستاذ باول باتريسكو «الأزياء الشعبية الرومانية في ترانسيلفانيا»، وكتابه الشهير «الفن التشكيلي في رومانيا» والذي صدر عام ١٩٦٨م، وكذلك دراسته عن «الإبداع الإنساني في الفن الشعبي»، وصدر عام ١٩٦٩م . ويتضح من خلال كتاباته واهتماماته تكامل المنظور البحثي، وخصوصاً في قضيتي الإبداع والتواصل الثقافي. وفي هذا الإطار كان الأسلوب العلمي في أبحاثه يعتمد على المعطيات النفسية والفكرية للشعبين تجاه المفهوم الشعبي للحكايات التي تصدر العهدين القديم والجديد، وأثر هذا التأثير على التعبير الفني، وتشكيل الوحدات الجمالية الرعوية الفطرية والخاصة بتجسيد الخصوصية الشعبية، والمعبرة عن التواصل الثقافي. ويفسر الأستاذ «باتريسكو» أهمية النظر إلى الإبداع في الفولكلور بقوله: «إن الإبداع هو المشكل لتحديد الظاهرة الفولكلورية، فمثلاً في مجال الأزياء الشعبية، فالزى يفسر لنا المكان ويعرفنا بالبلدة؛ ذلك لأن الخصوصية للزى تعكس معها خصوصية الشكل وتميز المضمون».

ومن هذه الزاوية فقد سبق الأستاذ «صفوت كمال» الخبير الدولي للفولكلور، الأستاذ «باول باتريسكو» في ناحية التواصل الثقافي، باعتبار أن مصر من البلاد القليلة التي مرت بحقب تاريخية متنوعة الثقافة. ولذلك فإن منهجية البحث العلمي والميداني عند الأستاذ صفوت كمال تعود إلى أهمية التواصل الثقافي في حيوية الموروثات الشعبية بمصر، كما أن الإضافة الجديدة التي ارتبطت بهذه المنهجية ترجع إلى أهمية تحديد مفهوم واضح للفصل بين الوحدة والعنصر، لأن هذا التحديد يجعل عملية التحليل تسير في مسار يفسر، في النهاية ، عملية التواصل الثقافي فيهما.

المنظور، وارتباطه بالأبعاد الريفية عبر العصور المختلفة في موقع الدراسة نفسه.

وتعتبر الأستاذة «جورجيتا أستويكا» أن المسكن الريفي بمثابة العمل الذي يتم فيه تشكيل البنية الثقافية والخبرة التقليدية، وأيضاً نمو السلوكيات الاجتماعية، وكافة الجوانب المفيدة للإنسان في حياته وعمله. وتضيف «جورجيتا» الممارسات الإنتاجية وأبعادها الجمالية والوظيفية المختلفة. لذلك فإن المسكن الريفي يعرف بأنه العنصر الشامل فولكلورياً ويمثل الظاهرة الشعبية. وقد شكّلت الأستاذة «جورجيتا أستويكا» مع الأستاذ «باول باتريسكو» ثنائياً عملياً بارزاً في عالم البحث الميداني والدراسات الفولكلورية. ومن مؤلفاتها المتعددة في هذا المجال: مؤلفها عن «العمارة الداخلية لمساكن الفلاحين» صدر عام ١٩٧٤م، وكتابها عن «الفن الشعبي في جبال سيمبيا» وصدر عام ١٩٧٣م، وغيرهما من الدراسات الميدانية والتحليلية التي تبرز الخصائص التشكيلية والوظيفية للثقافة المادية الرومانية.

ومن ثم، فقد أصبح تأثير الدراسات الفولكلورية المعاصرة برومانيا على الإثنوجرافيين الاجتماعيين واضحاً. فنجد هذا التأثير الذي عبر عنه الأستاذ «يون فلادوتسيو» في كتابه «إثنوجرافيا رومانيا» والذي صدر عام ١٩٧٣م، حيث أوضح فيه الكاتب تأثيره بالتقسيم الفولكلوري للعناصر المادية، كما ربط مشكلة الإنسان والأرض والإبداع الفني، وارتباط تلك المشكلة بالنظم السائدة اجتماعياً ودينياً وعملياً بالعادات والتقاليد، وأثر هذا الارتباط بأشكال العمارة والفنون التشكيلية والتعبيرية.

وأدى هذا التأثير إلى التعاون بين الإثنوجرافيا والإثنولوجيا في دراسة تجمع بين الوصف والمقارنة، بين الواقع والتاريخ. وفي هذا الصدد نجد الدراسة التي تقدم بها الأستاذ «باول باتريسكو» والتي تضمنت الاتجاهات السابقة في العمل الميداني، وجاءت نتائجها تحت عنوان «الفن الشعبي في منطقة أرجاش وموستشيل» وصدرت عام ١٩٦٧م عن الأكاديمية السياسية والاجتماعية ببوخارست. ففي الدراسة أوضح الأستاذ «باتريسكو» أهمية تأثير المكان، وتأثير الإنسان في تشكيل صيغ جمالية متفردة وعملية تعبر عن طريقة التفكير، وبالتالي توضح الإمكانيات الإبداعية

كما يؤكد على دراسة العنصر الفولكلوري، من منظور بيئته، ولا يعني هذا إغفال العمق التاريخي له، كما أن البحث من وراء خلفية تاريخية معينة لا يعطى الباحث الحق في إغفال الحقبة التي تسبقها، لأن هذا العنصر يحمل مضامين التواصل الثقافي. وقد نلاحظ ذلك واضحاً في كتاباته العديدة التي تربط البعدين العربي والمصري في إطار واحد. مما يؤكد معه على أن الموروث الشعبي، في معناه التجريدي، يحقق فكرة التواصل الثقافي في المكان، والتي يطالبنا الأستاذ «صفوت كمال» بالانشغال بها. ويشغل الإبداع أيضاً مساحة عريضة في العمل الميداني ويصبح بالنسبة إليه القضية المحورية الرئيسية التي يركز عليها البحث الميداني. وهذه القناعة العلمية التي تكونت عند الأستاذ صفوت كمال بدأت من حوالي عام ١٩٥٨م، وتحققت في أسلوب جمعه للظواهر الفولكلورية من شتى المواقع الثقافية بمصر ودراسته لها، وكذلك في أسلوب عرض المنهج الفولكلوري ومبادئه. وقد أثرت اتجاهاته العلمية على عدد كبير من الدارسين في هذا المجال حتى يمكن اعتبار منهجه مدرسة مصرية قائمة على محورين، هما التواصل الثقافي والإبداع، تلك المدرسة التي يجب الاهتمام بدراساتها دراسة أكاديمية من خلال نشاط الباحثين.

وتلك الإشارة السابقة كان من الضروري إيضاها، لأن كاتب هذه السطور قد تأثر تأثراً كبيراً بكتابات الأستاذ صفوت كمال، وانعكس ذلك في نمو الخبرة الميدانية والبحثية والتي راعاها بعد ذلك الأستاذ «باول باتريسكو» عندما شرف بإشرافه في مرحلتى التخصص والدكتوراة في أكاديمية العلوم الإنسانية ببوخارست.

ويعد ، فمن الأساتذة المتخصصين في مجال الفولكلور الروماني «الأستاذة جورجيتا أستويكا»، وهى من الباحثات اللاتي اهتمن بالجانب المعماري في الثقافة الشعبية الريفية فقد أعدت أطلساً متكاملًا عن الأنماط والطرز المعمارية البنائية والداخلية في الأقاليم الرومانية. ويغلب على الأطلس الجانب المصور لكل المفردات المكونة للجانب السكني والعمارة المعيشية، والعناصر المادية الأخرى كالفرن، والطاحونة، والمعصرة، والجرار، والمخزن، والحظيرة، والأثاث والمفروشات، وغيرها من المكونات التي تتميز بها كل بيئة. وقد ارتبطت دراستها الفولكلورية للمسكن الريفي بواقعه الحي

وخصوصيتها في كل بيئة، مسترشدة في ذلك بدراسته التي قام بها في هاتين المنطقتين مقارنة بالمناطق الأخرى.

إن التعاون بين تلك المدارس جميعها في رومانيا، قد ساهم بشكل قوى في الحفاظ على الأصالة الإبداعية الرومانية، وعمل على تأكيد فكرة التواصل الثقافي بها. ومن هذا المنطلق كانت المدرسة الأنثروبولوجية الاجتماعية تعنى في المقام الأول بكل شئ يدور حول الإنسان بأطلاقه، وشمولية الثقافة. أصبحت المدرسة الفولكلورية كذلك تعنى بالماثورات الشعبية في موضعها الحقيقي من خلال دراسة كل ما يفرزه ذلك الإنسان الروماني من أشكال جمالية وإنتاجية وبنائية، ومن خلال دراسات ميدانية وبحوث علمية للعادات والتقاليد، وبشكل خاص، أكثر تحديداً، من حيث موضعها باعتبارها ظاهرة من ظواهر المصطلح الشعبي. ونتج عن هذا التعاون أيضاً، أن أصبح المعيار الاجتماعي هو المقياس الذي يستعمل دليلاً أخلاقياً للشعب الروماني التقليدي، وأمسى المعيار الفولكلوري، في الوقت ذاته وفي الجانب المقابل، هو المقياس الذي يستغل دليلاً على إبداع الشعب التقليدي. ولذلك نجد أن المعيارين يدلان معاً على نوعية الفكر والثقافة، وعلى الأصالة الشعبية، وقدرة الإنسان في رومانيا على التواصل مع موروثاته.

يبقى بعد ذلك، أن نشير إلى أن علماء الفولكلور يفترضون أن نقطة الاتصال بين الإبداع الشعبي والتربية الاجتماعية، تكمن في المنظور التاريخي للموضوع الفولكلوري. فنجدهم يطلقون على أنفسهم فولكلوريين تاريخيين، ويجعلون دراساتهم البحثية الوضعية عن الظاهرة الشعبية تتبع أساساً من التواصل التاريخي للموروثات القديمة والجديدة، مروراً بالتغيرات الثقافية التي طرأت على الأشكال التقليدية الأولية. وهؤلاء العلماء يرتبطون أشد الارتباط بمناهج فلسفية جمالية واجتماعية تعيد الأشياء إلى جذورها الأولى، وإلى سماتها الأولية. وهؤلاء بصفة خاصة يجتمعون حول قناعتهم بما نادى به كل من «تاييلور» و«دوركهايم»، بضرورة الاستعانة بالاتجاه التاريخي في الاقتراب من الموضوعات التي تحمل خصائص اجتماعية. لذلك نجدهم يؤكدون على أن علم الفولكلور يجمع في تطبيقه بين التاريخ والحاضر، باعتبار أن العنصر الفولكلوري هو نوع من أنواع الإبداع التاريخي، إلى جانب رؤيته الوظيفية.

بالإضافة إلى هذا يشيرون إلى أن العنصر الفولكلوري نفسه متواصل مع حركة وتطور أبعاد الحضارة والزمن. وأن الفن الشعبي، وإن كان فناً تشكيمياً، إلا أنه يعتبر أكثر من مجرد شكل جمالي لحظي أو دائم، لأن إنتاج فن له خصائص الشعبية، يحمل معه بالضرورة في بنائه مادة لها تاريخها ومعنى له موروثة، بالإضافة إلى حركته الإيقاعية المنظمة بين الأبعاد الاجتماعية، وبين الوظيفة العملية، والرؤية الحسية له من المجتمع ذاته.

ويؤكد علماء الفولكلور في رومانيا، على أن استخدام التحليل التاريخي للظاهرة مكنهم من أن يستخلصوا ما يعينهم على تأكيد فكرة التواصل في الفن الشعبي، وذلك بتأصيل العنصر من الناحية التاريخية وبالتالي من الناحية الفولكلورية. بالإضافة إلى هذا استخلص العادات والأساليب الأخرى المنطوية على شخصية الحرفة وأصحابها، وصلة ذلك بما هو موروث عن الأجداد. لذلك كان الاهتمام بالفن الشعبي وأشكاله، مع دراسته تاريخياً، من أهم الاتجاهات البحثية في دراسة الفولكلور الروماني، وقد وفر ذلك للباحثين المبررات التي تدعم موقفهم من فكرة الأصالة، وأصالة الثقافة الاجتماعية وما ملكته من مقومات موروثة وعادات تقليدية متعمقة في كل بيئة، موضوع للبحث. ومن ثم، نشأت فكرة تدور حول استمرار حرفة أو ظاهرة تعبيرية بشكل دائم في مجتمع من المجتمعات الرومانية، وأنه لا يمكن في واقع الأمر الاقتراب من كشف أصالتها إلا من خلال تاريخها وعلى ذلك نرى الأستاذ «باول باتريسكو» يضيف فكرة أن التاريخ يمثل تاريخ الأبعاد الاجتماعية، والسلوكية المحيطة بالظاهرة الفولكلورية على أنها وحدة عضوية متماسكة. ولذلك فإن البحث الروماني برمته رفض التعامل مع الأمر الواقع والنظرة الوضعية للإنتاج الفني بعلاته في الوقت الحاضر على أنه يمثل الشكل الشعبي، باعتباره يمثل الحقيقة الماثلة أمام الباحثين. لأن دراسة الإنتاج الفني، وخصوصاً الشعبي في سياقها التاريخي، يبرهن على أصالته من عدمها، ويحقق البعد التاريخي للإنتاج المنظم الذي يحقق له الاتصال بين الأفراد وإبداعهم المتوارث، ويحقق لهم التواصل مع مفردات الماثورات بشكل له منافع وقواعد ومعايير تحدد للجماعة ثوابتها الثقافية.

- الإبداع التشكيلي والمعماري.

- الموسيقى والرقص، والغناء وفنون العرض.

- العادات والتقاليد والمعارف.

- الأدب الشفاهي.

- الثقافة الجماهيرية.

وفي مجال التصنيف المكتبي قد اتخذت رقم (٧) للفنون الشعبية، ورقم (٧٦٠) للإبداع التشكيلي ورقم (٧) لأشغال النسيج، ورقم (٤٠٨) رقم رومانيا. وهكذا في باقي أشكال التراث الشعبي الروماني. كما أن هناك أرقام خاصة بالتحليل والدراسات الفولكلورية التي تقوم على العرض والمقارنة والتاريخ وتنحصر الظواهر الشعبية الرومانية وفقاً للتقسيم الخماسي السابق فيما يلي:

أولاً: الإبداع التشكيلي والمعماري

أشغال النسيجيات والإبرة، أشغال الجلود والتطريز، أشغال الأخشاب، أشغال المعادن، أشغال الأحجار الطبيعية، النقش والزخرفة، الفخار والخزف، الأزياء والحلى، الزينة وأدواتها، الديكور الداخلي، الأسلحة، الآلات الموسيقية، أشغال القش وأشكاله وخاماته المتعددة، أشغال بيئية من أجل اللعب للأطفال، أدوات الطب الشعبي والأحذية، العمارة الداخلية، الأبواب (أبواب خاصة بالبلدة ورموزها المختلفة)، أدوات الإضاءة، الأقنعة، الأحذية والمدارس، صناعات الأثاث وخاماته ووظائفها المتعددة، تشكيل العظام والنقوش المرتبطة بها، التماثيل وأنواعها، الأيقونات والرسم الديني، الرسم على الزجاج، أدوات الفلاحة والعمل بالحقل، أغشية الرأس (رجال، ونساء، وأطفال)، عمارة القبور والرسم المرتبطة بها،.... إلخ.

ثانياً: الموسيقى والرقص والغناء وفنون العرض

الموسيقى وأشكالها البيئية المختلفة، الرقص وارتباطه بالمناسبات المختلفة، الطقوس المرتبطة بالعادات، الغناء الجبلي والرعوى والريفي، وأيضاً الحضرى، الغناء والمناسبات المختلفة، التراتيل الطقسية، الغناء الشعبي الجماعي والثنائي، أغاني الصيد والزراعة والعمل اليدوي، أغاني الأطفال من الكبار، أغاني الأطفال من الأطفال، أغاني ترتبط بالحب والهجرة والموت وال ميلاد، التقمص وأشكال العروض المختلفة الهزلية والوعظية، الألعاب وركوب الخيل، ورقصات الحرب والانتصارات، ورقصات الغزل، منولوجات

ومن ناحية أخرى، اختلف علماء الفولكلور الرومان مع إدوارد برنت تايلور (١٩١٧/١٨٣٢)، في اعتبار الثقافة الشعبية، وما تحتويها من أشكال مادية ومعنوية، هي من بقايا حضارية. معربين عن رفضهم هذا بقولهم إن الثقافة الإنسانية تتميز بالحيوية والتفاعل، وتأخذ نموها من جملة الممارسات والاحتياجات الإنسانية، ومن تنوع الخبرات الإنسانية، وتضافرها مع ثقافتها التاريخية المعرفية والإنسانية والعلمية. ولأن هذا الرأي الذي عبر عنه «تايلور» فيه إهمال للخاصية النفسية الإنسانية وهي الجافز على التكيف الدائم مع الزمن والتطور، ومع كثافة الاحتياجات وتنوع أدائها ووظائفها، إلى جانب القدرة الفطرية المعاونة على إيجاد حلول للمشاكل الناجمة عن تلك الكثافة الاحتجاجية بالإنتاج المتميز بأصالتها. وفي المعنى نفسه، ولكن في اتجاه آخر، نجد هؤلاء العلماء، يتفقون مع العالم الفرنسي «دوركاي» على اعتبار أن الوظيفة هي السبب في نشوء الفعل الاجتماعي ونتاجه في النهاية. وأن هذا الفعل يتمثل في جملة المعارف التي تشكل الصيغة الثقافية الاجتماعية لكل مجتمع. وأن استمرار الفعل وإنتاجه راجع إلى ضرورتهما، وإلى حيويتهما لدى أفراد المجتمع وأن الظواهر الفولكلورية لا تفسر وجودها إلا من خلال أسباب وجودها. ومن أجل ذلك نرى الفولكلور الروماني يقوم على الربط بين الظاهرة الشعبية وبين دورها السببي.

خصائص الفولكلور الروماني من الناحية التطبيقية

إن التراث الشعبي يتكون من عناصر متعددة، ولكنها تشكل في النهاية وحدة واحدة هي عبارة عن نسق واحد؛ بحيث يكون فيه العنصر معبراً عن الكل في صورة إبداع الشعب، أو ما يمثل عقل الجماعة وخبراتها في الحياة. بل إن هذا العنصر يبدو غريباً؛ بل غير متأصل، إذا نظرنا إليه بمعزل عن الإبداع العام الذي يحققه، أو يرتبط به، بحكم شعبيته. فالأشياء المعبرة عن فكرة الجماعة ما هي إلا عناصر فولكلورية ترتبط بحسب دوافعها المسببة لوجودها. ويشير ابن رشد في مؤلفه «تهافت التهافت» إلى أن «الموجودات المحدثة لها أربعة أسباب: فاعل، ومادة، وصورة، وغاية». وفي التطبيق الروماني يرون أن السبب يفسر الظاهرة، ويجيب عن التساؤل الذي يبدأ به (لماذا) وأيضاً (أين) و(كيف) وهكذا حتى يستكمل باقي التساؤلات.

وبناءً على ذلك كان التقسيم التصنيفي للإبداع الشعبي الروماني منحصراً في الآتي:

فردية وثنائية وأحياناً ثلاثية، الحواة ، ... إلخ، ومن فنون العرائس (الجوانتى).... إلخ.

ثالثاً: العادات والتقاليد والمعارف

العادات المرتبطة بدورة الحياة، العادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة الزراعية والدينية، العلاقات الاجتماعية، المناسبات الروحية والتروحية، العلاقات المرتبطة بالجيرة والأسرة، الضيافة للأهل والآخرين، العادات المرتبطة بالجنس (رجال، ونساء، وأطفال)، علاقات اجتماعية وارتباطها بالخصوصيات، التقاليد المرتبطة بالمرض والموت، آداب الطعام، أطعمة المناسبات، الأعراف ونظام القضاة والقضاء، المعارف المرتبطة بالخبرة فى المجالات المختلفة والأعمال المتنوعة والسلوكيات الإنسانية. الطب الشعبى وتقاليد التطبيب، وأدوات وأعشاب العلاج، السحر وأمراض الجنون والصراع والحالات النفسية الأخرى، ... إلخ.

رابعاً: الأدب الشفاهى

الملاحم، الحكايات الخرافية، الحكايات الخاصة بالقدسين، الحكايات الخاصة بالشخصيات المختلفة ذات الطبيعة الخارقة والشريرة، حكايات حول البطل والمنبثقة عن أبطال الأساطير القديمة، الماويل الرعوية والجبليّة، المقولات الخاصة بالحكم والأمثال والنكات والأحاجى الهزلية، النداءات الخاصة بالتدليل والحيوانات والباعة، الحزن، مقولات خاصة بالمناسبات والخمر، الأمثال الشعبية الريفية وارتباطها بالشهور والزراعة وغيرهما، الكتابات والشعر البيئى، إلخ.

خامساً: الثقافة الجماهيرية

يتم فى هذه النوعية رصد التغيرات المصاحبة للتطور الصناعى، ودخول الميكنة الزراعية، والاعتماد على الأدوات المصنعة ألياً فى جوانب كثيرة من الحياة، كذلك الابتعاد عن الموروثات التقليدية، وتجنب استخدام الأزياء الشعبية والابتعاد عن العمارة التقليدية، كل هذا أدى إلى تكوين نوع من الثقافة الاجتماعية الجديدة يختلط فيها القديم والمعاصر مكوناً صيغة جديدة، هذه الصيغة كان لابد من رصدها وتوجيهها توجيهاً يعيد التوازن للإنسان الرومانى لى يحافظ على أصالته وعلى إبداعه. وكان من أهم الأشكال الإبداعية التى تحققت من وراء هذا التوجه، المسرح الشعبى الذى أخذ طريقه نحو الانتشار فى القرى والمدن التقليدية، الانتشار للأشكال الإبداعية الأخرى من خلال تصنيع المنتجات الشعبية وانتشار الصبىة المدربين على حفظ القيم

الماثورة، وانتشار المحلات التى تقدم التراث الشعبى بالوسائل المعاصرة كالأسطوانات الموسيقية والكتب، وأشغال التشكيل المختلفة. وقد اعتمدت منهجية العمل فى الثقافة الجماهيرية على: الأطالس، البحث الميدانى، النسخ، الورش الإنتاجية، تشكيل الفرق، حماية المبدعين، بالإضافة إلى استخدام ما يسمى بتكنولوجيا التراث الشعبى : البث الإعلامى الهادف، المتاحف الإثنوجرافية، المعارض، المسابقات، الاهتمام بالمناسبات الشعبية وأشكال التعبير عنها فى كل بلد أو منطقة لها طبيعتها الثقافية، الاستهلام والتوظيف، إعادة الصياغة للمنظومة التعليمية والتربوية، الدراسات الفولكلورية المستمرة، إلخ.

وقد لجأت رومانيا ، فى هذا التخصيص فى الثقافة، إلى اعتبارات اجتماعية بالدرجة الأولى، وإلى اعتبارات منطقية فى الدرجة الثانية. فالاعتبارات الاجتماعية كان من أهم دوافعها التغير الحتمى الحادث فى المجتمعات التقليدية، وهذا التغير سيحدث نوعاً من التغير الحتمى أيضاً فى موروثاتها وبالتالي فى أشكال التعبير الفنى، والاعتبارات المنطقية تدعو إلى عدم التوقف والبحث عن الصيغة الجديدة الكفيلة بحماية الموروث والإبداع فى آن واحد. ونستطيع أن نصفها وصفاً تشكيمياً بأنها الصيغة الرمادية التى تقف بين الأبيض (الموروث)، وبين الأسود (الاندثار). والمراحل الثلاث التى تمر بها المجتمعات التقليدية فى رومانيا ؛ تمر عبر ماضيها مروراً بمرحلة الانتقال إلى مرحلة التحديث والمعاصرة، مما يستلزم معها القناعة بهذه المراحل الانتقالية المتنوعة، وما تحدثه من تأثيرات فى النسق الاجتماعى وإبداعاته المختلفة التقليدية. هنا نستشعر من ذلك أن التصور المعاصر للفولكلوريين والتنمويين، على وجه الخصوص يأتى متوافقاً إلى حد بعيد مع نتائج هذه التحولات

المجتمع الرومانى	المجتمع الرومانى
الصناعى الريفى	الريفى
انتشار التعليم على كافة مستوياته، والابتعاد عن التقاليد.	انتشار الأمية والتقاليد.
صناعى زراعى.	زراعى تقليدى.
نصف ألى، وألى متكامل.	يدوى، حرفى بيئى.
قومى، وعالمى.	منظور العلاقات محلى بيئى.
الولاء للمجتمع الرومانى.	الولاء للمجتمع المحلى وللعائلة.

يتميز بالقناعة ويطأ التغيير.
الحرص على الاستقرار في يسعى إلى الاغتراب والتنقل.
البيئة.

إنتاج نفعى إبداعى.
استهلاكى يعتمد على إنتاج الغير.

توريث الحرف البيئية الابتعاد عن الحرف، والالتجاء
إلى الوظائف الإدارية والمصانع
ذات التكنولوجيا الحديثة.

وبعد، فعندما ندرس عينة من الأطلس الخاص بالأشكال التشكيلية والعمارة، سنجد العنصر الفولكلورى، كالزى مثلاً، فى صورته الواقعية المحسوسة المحددة بمكان وزمان معينين مدوناً بأسلوب الرسم «الخط المشكل». موضحاً فيه أدق التفاصيل التى تميز الزى بمفهوم المكان والزمان وأيضاً الجنس. ذلك لأنه ليس من السهل التعرف على الزى بملاحظته مباشرة إلا فى صورة علاقات تكملية مكملة لبعضها البعض، وأيضاً فى صورة علاقات تشكيلية ووظائفية، كل منها له دلالاته المحسوسة بين أفراد المجتمع الذين يقومون بإنتاجه واستخدامه. ومن هنا كان الأطلس المصور يؤكد على أن جهل الباحث بمكونات الزى لمنطقة ما، والتى يقوم فيها بعمله الميدانى ودراسته، سيجعله بعيداً عن تسجيل الظاهرة بشكل موضوعى وواقعى فى نتائجه البحثية. ومن ثم كان على الأطلس أن يكون مدعماً بالأشكال التقليدية للزى، موضحاً لكل وحدة منه، ورسمها بشكل موضوعى وينسبة صحيحة، بدءاً من أغطية الرأس إلى الأشكال الأخرى المكمل للزى. واستكمالاً لهذا سنجد الأطلس يهتم بالزخارف الفنية المطرزة والمنسوجة مع نسج القماش والمرسمة أيضاً، ودلالة كل وحدة ورمز. ومن ثم يصبح الأطلس من الأهمية بمكان؛ حيث يتم التعرف على الأشكال الأصلية تاريخياً والأشكال الجديدة، التى أخذت طريقها نحو إثراء الفكر الفنى الشعبى.

التطبيقات العملية لتدوين الفنون التشكيلية والعمارة وأشكالها البنائية المختلفة

شارك الفنانون التشكيليون، وبخاصة المصورون منهم، فى الاهتمام بتسجيل «الوحدة الفنية» بما أسموه الرصد الواقعى، ويقصد من هذا تقدم العمل الميدانى بوجه عام، والتزويد بأساس المشاهدة والرسم يجعلها - الوحدة الفنية - آمنة وقادرة على مواجهة التحريف أو تداخل العناصر غير

المؤصلة فى هذا المجال. ولهذا نجد مجال الرسم قد دون ، من خلال العمل الميدانى ، الأزياء الشعبية وفق تصنيف محدد لمفردات الزى وكونه ممثلاً للبيئة ، فالاستبيانات الموضوعية للتعرف على تلك المفردات وأساليب استخدامها، يجب أن تكون ممثلة بالرسم أيضاً كمراحل، كنوعية، كاستخدام حتى تبدو كحقيقة، كمعرفة بخصوصية الزى فى كل بيئة على حدة. والرومان يؤكدون على أن الإدراك يتم من خلال ماهو مدون كتابة وماهو مدون بالرسم. وبناءً على هذا الأسلوب فإن هناك نوعين من العمل، عمل يخص الباحث فيما يدونه أو يسجله بالوسائط المعروفة : الكتابة أو التسجيل الصوتى أو الفوتوغرافى والفيديو، وهناك عمل أيضاً يخص الباحث الذى يسعى من خلال فن الرسم إلى إبراز الحقيقة الماثلة أمامه وتتسم بضرورتها وموضوعيتها. ومن ثم، يمكن الانتباه إلى ما يحدث من تداخلات ، لا محل لها من الشعبية، أثناء العمل الميدانى بعد ذلك.

التدوين بالرسم للزى الشعبى

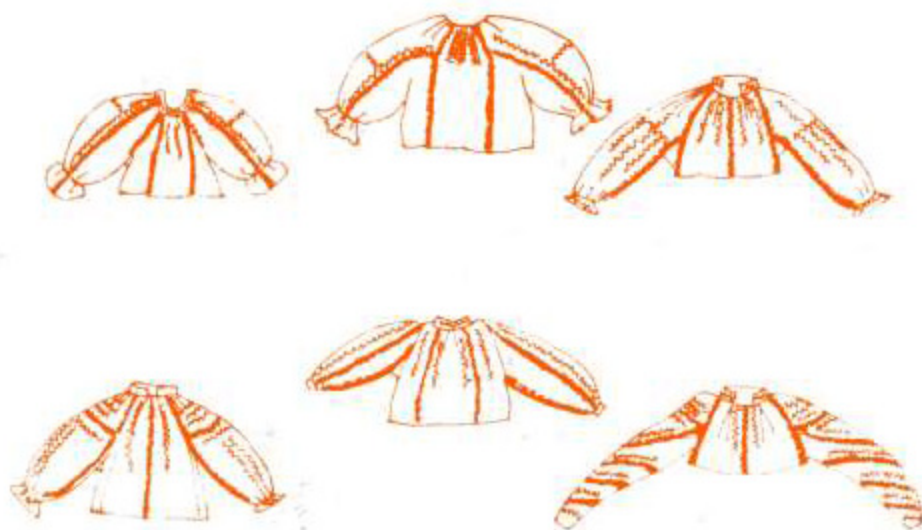
١ - منطقة الرأس ب - منطقة الرقبة ج - منطقة الصدر د - منطقة الأطراف هـ - منطقة البدن.

وفى هذا المقام، هناك عدة نقاط مهمة لابد وأن تجرى أثناء التدوين بالرسم، وهى ملاحظة كل حركة تتم فى التطبيق العملى لاستخدام وحدات الزى وكيفية استغلالها، مع ملاحظة أن هناك تعدداً شكلياً للوحدة نفسها طبقاً للذوق الخاص لمستخدمى الوحدة ، والمثال على ذلك طرق لف الإشارات مثلاً، أو تنشيط الشعر وتركيب الأكسسوارات المختلفة، كل هذا يجب مراعاته بدقة. والسبب فى ذلك يعود أحياناً إلى عُمر (سن) مستخدمى الوحدة نفسها، أو لاختلاف المناسبة المستقلة من أجلها. (انظر الأشكال أرقام ٦، ٥، ٤، ٣، ٢)

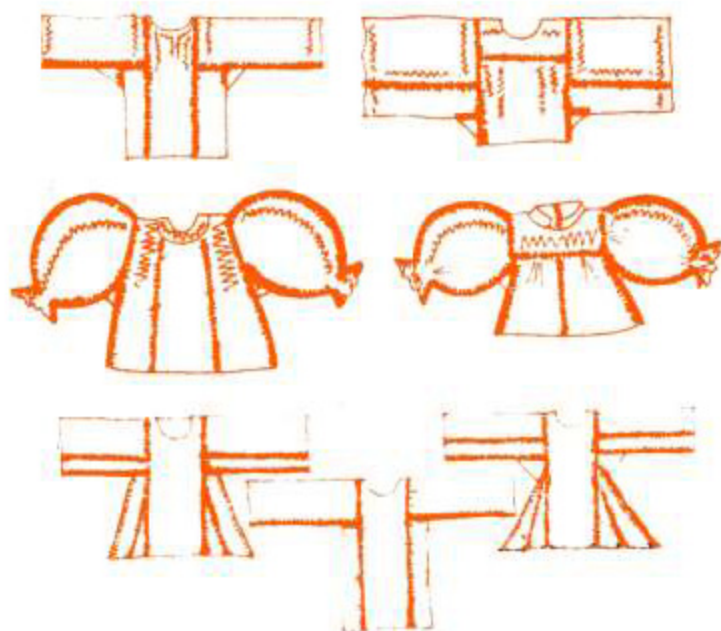
بالإضافة إلى ذلك فإن الشعبيين الرومان يقومون بتصنيع الزى فى بيوتهم، وهذا هو العرف السائد لديهم، لذلك نجد أن كل أسرة تمتلك أدوات الغزل والنول والصباغة اللازمة لإنتاج القماش وأيضاً لعمل الوحدات الزخرفية بها. وتتعدد أشكال الأنوال تبعاً لنوعية القماش المطلوب وغالباً ماتكون منحصرة ما بين قماش الأزياء، وقماش خاص بأغطية السرائر والحوائط والأرضيات، وكذلك أنواع أخرى تستخدم فى التدفئة فى الشتاء وهى الشيلان



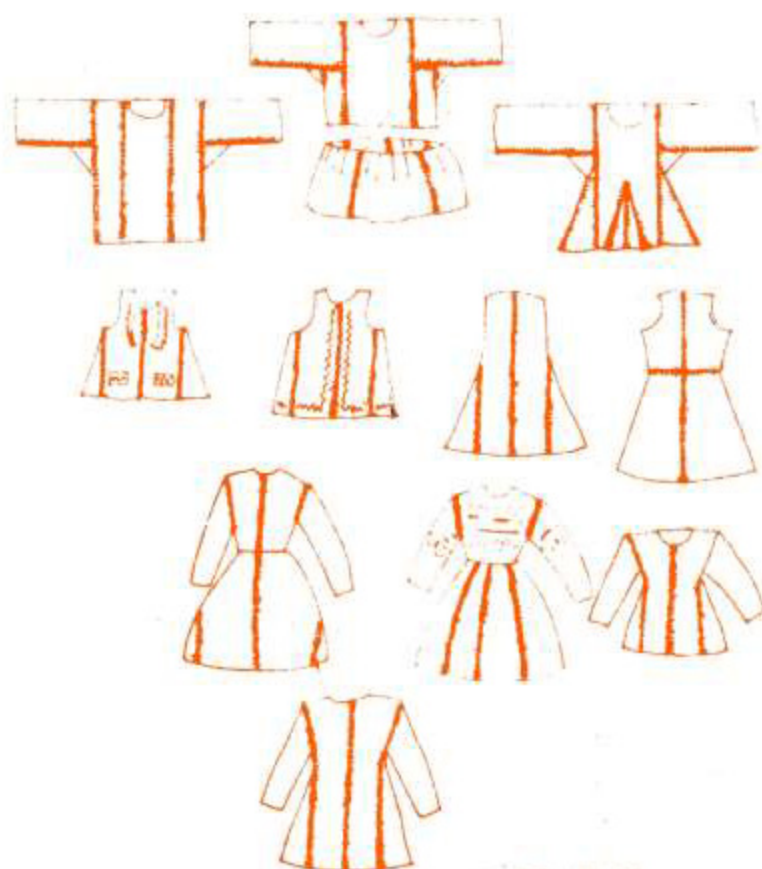
شکل (۲)



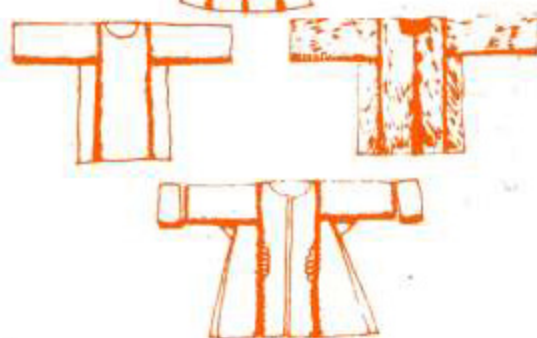
شکل (۳)

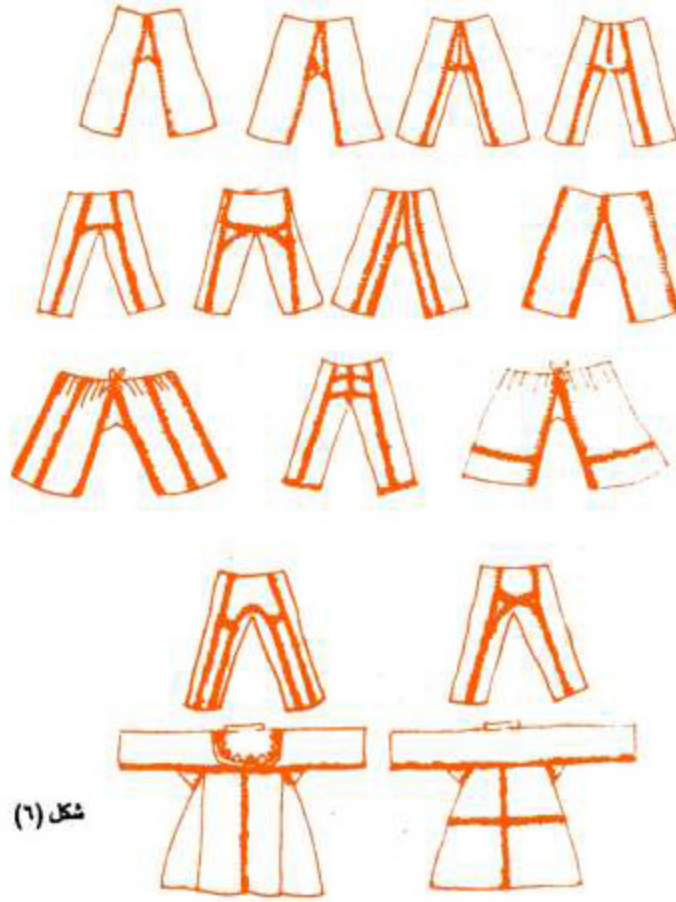


شکل (۴)



شکل (۵)





شكل (٦)

الرومان اكتشفوا تلك الثقافة في حوالي ٢٩ و ٣٠ مايو عام ١٨٨٥م، من خلال مجموعة كبيرة من الفخاريات التي تحمل تشكيلات بيئية وزخارف طبيعية وإنسانية وحيوانية تتفق مع الأبعاد الفنية الحديثة الشعبية للزخارف. (انظر أشكال ٧.٨.٩).

ولقد حرص المدون الرسام على إبراز الملامح الخاصة لكل عينة، كما حرص، الحرس نفسه، على تصوير الزخارف والنسب نفسها التي تم تنفيذها من قبل الفنان الشعبي. ومن اللافت للنظر أن أغلب هذه الوحدات تكاد تكون مشتركة بين أكثر من اتجاه ومن خامة ومن إنتاج. ففي الأزياء والعمارة وبعض المنتجات التقليدية تستغل تلك الوحدات بتوظيف يلائم كل خامة. وهنا كان عمل الفنان الحرس، عند التدوين بالرسم، على تلك الحساسية، فعن طريق تلك الحساسية التي تتطبع كحسيات في حواسنا عند الاستلham وعند اختيار الخامة التي تناسب كل وحدة وطريقة التعبير عنها. ويؤكد الفنان الروماني في عمله على طبيعة الوحدة الزخرفية التي تمثل بالنسبة إلى وجودها المكان والزمان؛ الممثلين بدورها للإبداع الشعبي في المنتج.

الصوف الشهيرة لديهم. وغالباً ماتكون الخيوط المستخدمة في النسيج مكونة من عدد من النوعيات التي تعطي نسيجاً رقيقاً وشفافاً وآخر ثقيلاً، ولهذا كان الكتان والقطن والصوف من إنتاج الريف ومن الخامات التي تعتبر بالنسبة إليهم بيئية ومتوفرة بكثرة.

التدوين بالرسم للفخار والخزف

١ - الخامة ب - التشكيل ج - الزخارف د - الأفران هـ - دواب العمل.

في هذه المهنة، وهي غالباً ماتكون منتشرة في القرى وفي العواصم الريفية، نجد الإبداع الشعبي واضحاً جلياً إلى أبعد الحدود. ولذلك كان الفخار من العناصر الفولكلورية المهمة التي يسعى إليها الباحثون بالدراسة والتدوين. بالإضافة إلى هذا فإن الدراسات السابقة عن هذا الإنتاج تمثل البعد التاريخي لها. ففي كتاب «فن ثقافة كوكوتين» للاستاذ: «فلاديمير ديمتريسكو»، الصادر عن دار ميرديانا ببوخارست عام ١٩٧٩م، يذكر أن هناك جماعة من العلماء



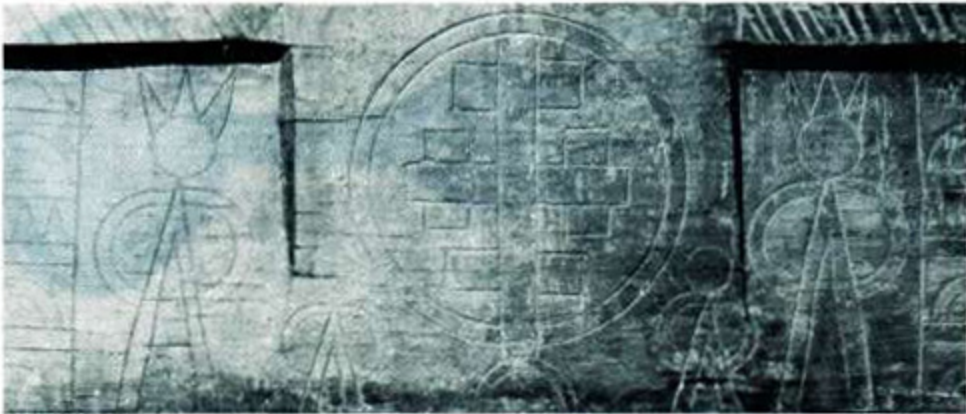
شکل (۷)



شکل (۸)



شكل (٩)



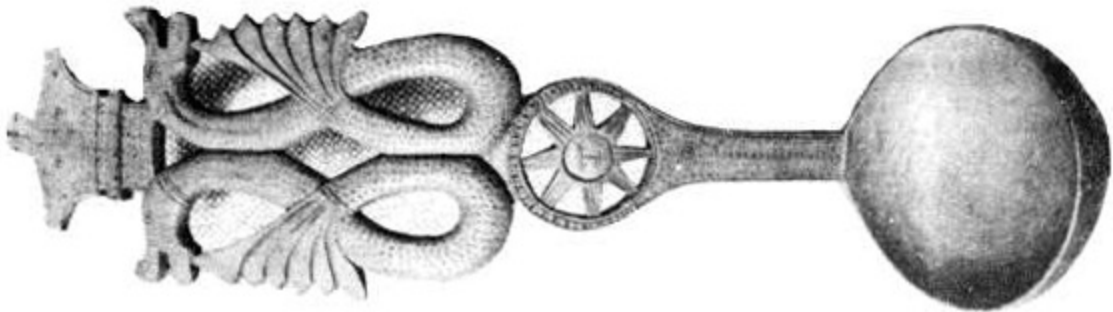
جانب من صندوق لحفظ الملابس والأغطية، تمثل الوحدات فيه نقشاً غائراً، به بعض الوحدات المشخصة والتي تمثل بعداً دينياً بشكل مجرد، وفي الوسط صليب من العصور الوسطى موضوع على هيئة شمعدان.



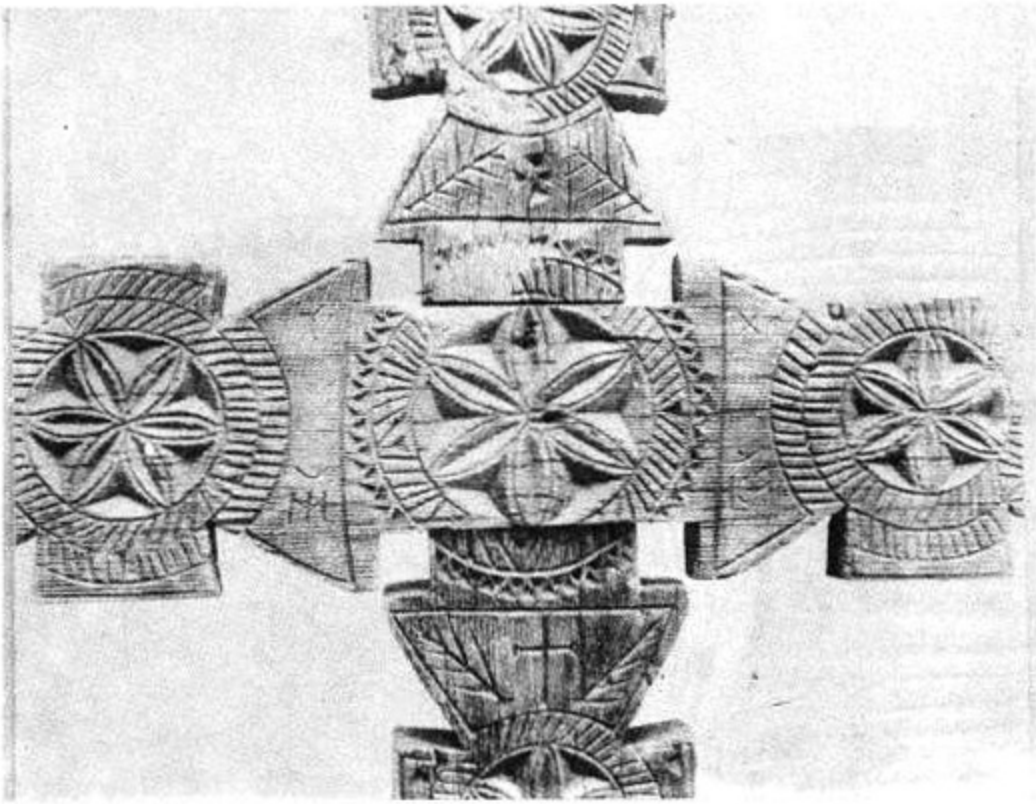
ملعقة تمثل يدها وحدة تشكيلية زخرفية في منتقاة للشكل الذي يوحى بالنسيج المشغول؛ حيث تمثل الدائرة وحدة أساسية متكررة بمعالجات مختلفة، مع أرضية غنية أيضاً بالوحدات النباتية.



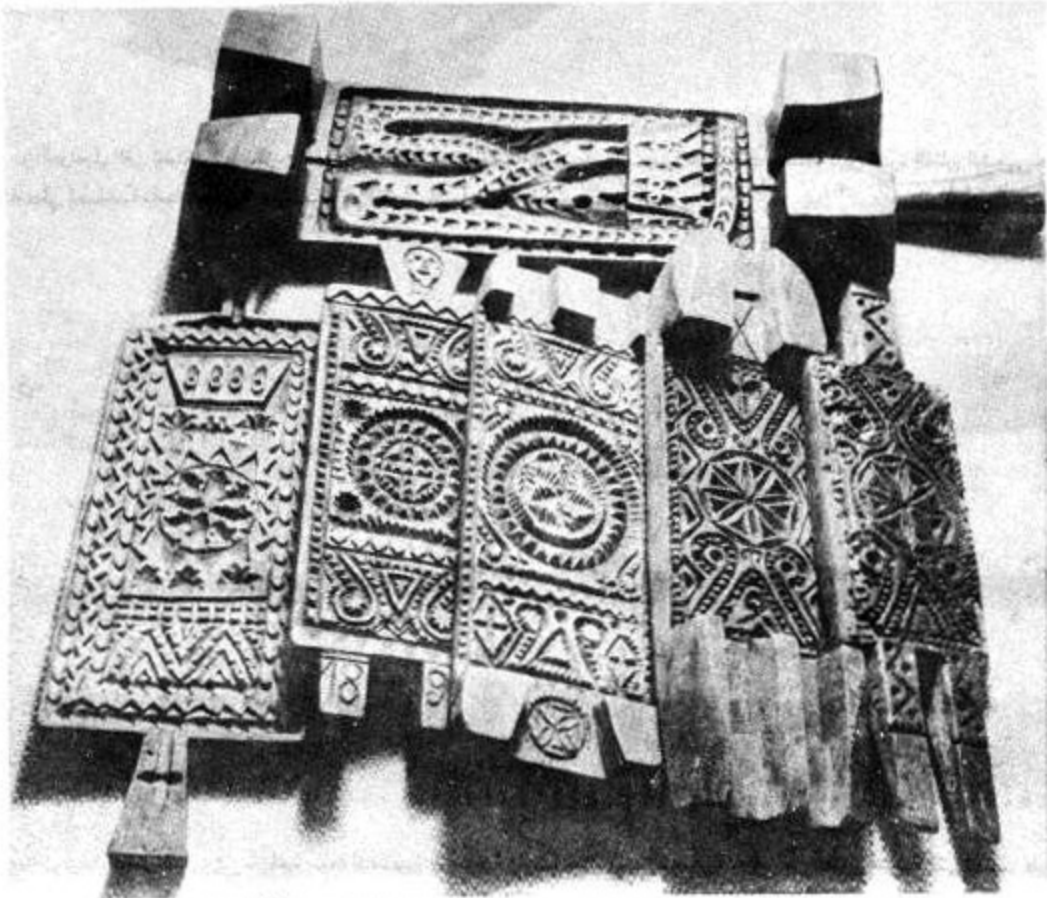
ملعقة شورية يختلط بها الطائر بالوحدات الزخرفية التي تنفذ بقطرية، وهذا الطائر يكثر وجوده في الجبال.



نوع آخر من الملاعق تستخدم فيه وحدة زخرفية لها طابع الشعار الحربي الروماني القديم، ويوظف بعد ذلك في الاحتفالات الدينية، وهو يمثل خليطاً من جنية البحر والشكل المحور للشعبان.



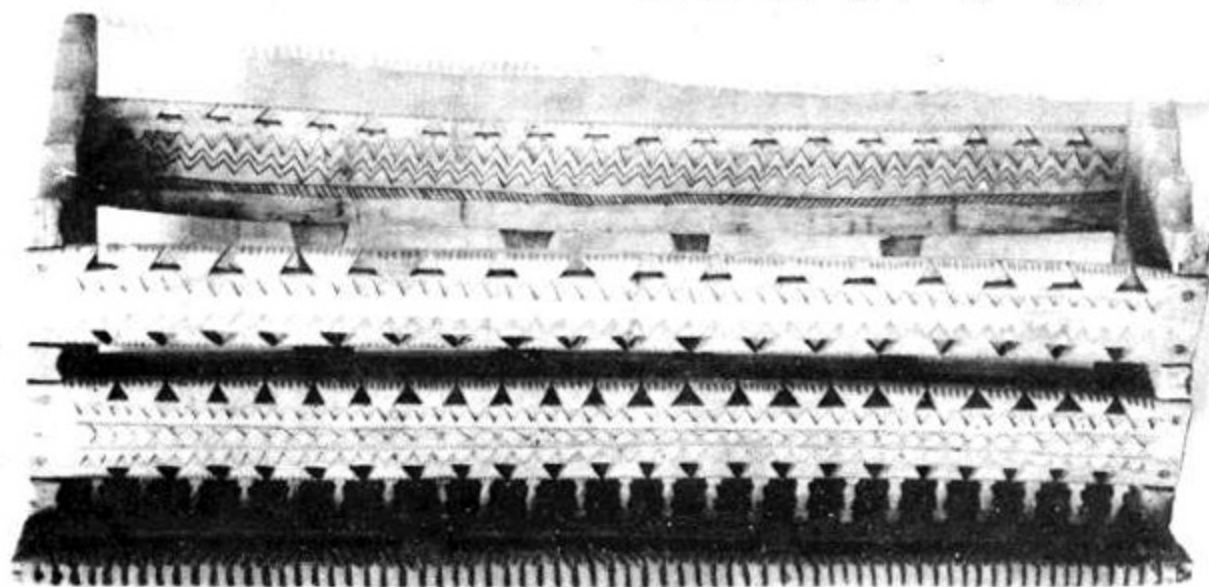
نهاية أحد المفازل وهو على شكل صليب تستخدم فيه الدائرة على أنها وحدة أساسية. بالإضافة إلى تكرار الصليب في الجهات الأربع، والنقش معتمد على الأسلوب الفائر.



مجموعة من القوالب الخشبية المنقوشة والمزخرفة بعدد كبير من التصميمات المختلفة، وتلعب أيضاً الدائرة مركز التمازج مع باقي العناصر الزخرفية. وهذه المناقش تستغل في عمل الفطائر للمناسبات الخاصة بالاحتفالات الدينية.



جانب من البراميل التي تستغل في تخزين الحبوب وأحياناً تستغل في تخزين النبيذ، عليها تشكيلات مختلفة تبين قدرة الفنان الشعبي على توظيف الخامة لتعطي إحساساً بأنها مصنوعة من الفخار، والنقوش عليها من نبات ثمار الكريز البري.



أريكة يستغل فيها النقش البارز في متتالية بديعة للعناصر الزخرفية وإيضاً تمثل وحدة معمارية ، وهي من الفنون البيئية التي تعتمد على التصوير الوظيفي أولاً، ثم العناصر الجمالية التي تمثل رضاءً للفنان الشعبي.

التدوين بالرسم لأشغال الخشب.

تتميز رومانيا بالغابات الكثيرة، والتي تكثر فيها أنواع كثيرة من الأشجار ذات الأنواع المختلفة من الأخشاب بالإضافة إلى أن هناك مجتمعات جبلية تعتمد كثيراً على هذه النوعية من العمل، وأيضاً على التصنيع المرتبط بالأخشاب. بجانب هذا نجد أن الإنتاج الشعبي، الذي يقوم على التشكيل والحفر على الخشب، من التقاليد الفنية التي تأخذ طابعاً جمالياً مرتبطاً إلى حد كبير بالوظائف المتعددة والاستخدامات الحياتية المختلفة. وترتبط النقوش والزخارف، إلى حد كبير، بالرؤية الخاصة للفنون الأخرى: فقد حاول الفنان الشعبي أن يحاكي أشغال الدانتيل والتفريغ في أعماله المصنوعة من الأخشاب. ومن الأشكال الفنية التي يعطى لها الفنان أهمية أن تبرز مهارته في صناعة وتجميل

المغزل اليدوي. فكل قطعة تمثل في الحقيقة تحفة تطبيقية على أعلى مستوى من الجمال والتناسق العملي والنظري في منظومة إبداعية تختلط بالرمز. ففي الدقة والرقّة تشعر كل وحدة أنها في غاية الرشاقة، وأنها في غاية المتانة في الوقت نفسه، كما أنها تعطيك الإحساس بأنها مفرش من الحرير وشكل من أشكال فنون الدانتيل.

بالإضافة إلى هذا فإن الفنان الشعبي يستغل تلك الخامات البيئية في عمل أدوات المائدة والطعام، وأيضاً في الأثاث والآلات الموسيقية، وأشكال المعمار والطواحين والمعاصر، والزمزميات وصناديق العروسة والسحارة، وإبراميل النبيذ وحفظ السوائل والبذور وغيرها الكثير. وما يهمننا هنا أن نضيف: إن أشغال الخشب وتجميله بالزخارف كثيراً ما ترتبط بالتصوير الاعتقادي في الحسد والسحر بالإضافة إلى الجوانب الدينية الأخرى (انظر شكل ١٠).

An Exhibition of Antique oriental Rugs,

- Iosif Ionescu, Muscel: Tratat de lesatorie - Bucuresti - 1948

- Arta populară Românească - Marina Marinescu

Alexandru Dima

- Arta populară și relațiile ei, Minerra, 1971

- Gheorghe Bichir, contribuție la cunoașterea lăsatului în
asezarea de la Gârren 1958

- Paul Petrescu, scoarte românești Meridiane, 1960.

- Nicolae Iorga Istoria industriei - Moldova 1784, vol. 1, 1904

Gheorghe Focșa, Elemente decorative la Bordeiele din sudul regiunii Craiova, 1955.

- Muzeul de etnografie din Suceava.

- Artur Gorovei, Mestesugul rapsitului cu burueni, Bucuresti, 1943

- Tudor Pamfile, Industria casnică la romani, Bucuresti 1910.



الاحتفال بوفاء النيل.. أقدم عيد في العالم

مختار السويفي

على مدى التاريخ المصرى كله، كان الاحتفال بوفاء النيل للمصريين ووفاء المصريين للنيل، من أهم الأعياد القومية التى تشمل البلاد والديار كلها.

وفى مصر الفرعونية كانت هذه الاحتفالات من الأهمية والشمول بحيث كان يحضرها الفراعنة بانفسهم، ويشتركون مع المحتفلين الآخرين من اعضاء الاسرة الملكية ورجال ونساء البلاط الملكى ورجال الدين ورجال الحكومة والمثقفين والكتبة والفلاحين والصناع وجميع طبقات وطوائف الشعب الأخرى.

وكان الاحتفال الرسمى فى تلك الأيام، يقام فى منطقة «جبل السلسلة» (بين الأقصر وأسوان).. كما كانت تقام احتفالات رسمية وشعبية أخرى فى كافة الأقاليم المصرية.

وبتكرار هذه الاحتفالات سنوياً على مدى آلاف السنين، أصبحت عادةً مصرية لم يكن من السهل التخلّى عنها فى أى عصر من العصور التى تالتت وتوالى على تاريخ مصر وشعبها منذ فجر التاريخ وحتى الآن.

وبناءً على تلك الحقيقة الثابتة، يمكن القول بأن الاحتفال بوفاء النيل يعتبر من أقدم الأعياد التى ظلت قائمة عبر آلاف السنين، وليس هناك عيد آخر استمر قائماً مثل هذه المدة الطويلة فى أى مكان فى العالم وبين أى شعب من شعوب الأرض.

ومن أهم الخرافات التى أشيعت عن علاقة المصريين بنهر النيل، القول بأنهم كانوا يلقون إليه كل عام بعروس بكر جميلة، مزدانة بأفخر الحلى والثياب، ويزفونها إليه بإلحائها حية فى اليم، لتبتلعها مياه النهر، وليأخذها النيل بين أحضانها.. وكانت هذه المراسم تتم على دقات الطبول وإنشاد الأغاني وكل مظاهر الابتهاج والفرح.

خرافة عروس النيل

أصبح الاحتفال بعيد وفاء النيل مثل الأساطير التى تتوارثها الأجيال المتعاقبة جيلاً بعد جيل، مع كل ما تتضمنه الأساطير - فى كثير من الأحيان - من خرافات وأعمال خارقة وقصص وحكايات قد تصعب على التصديق.

ومن حسن الحظ، فإن من السهل إثبات ما تحتويه هذه الخرافة من أكاذيب قامت على غير أساس، وتحضنها على الفور الثوابت والشواهد المستمدة من التاريخ المعروف.

وردت هذه الخرافة لأول مرة في كتاب «فتوح مصر والمغرب» من تأليف «أبوالقاسم عبدالرحمن بن عبدالحكم» المتوفى سنة ٨٧١م، والذي يعتبر أقدم كتاب وصل إلينا عن تاريخ مصر الإسلامية. ونقدم فيما يلي النص الحرفي لما ورد في هذا الكتاب متعلقاً بخرافة «عروس النيل»:

« لما فتح عمرو بن العاص مصر، أتى أهلها إلى عمرو حين دخل شهر بؤونة، فقالوا له: أيها الأمير إن لنيلنا هذا سنة لا يجرى إلا بها. فقال لهم: وما ذاك؟ فقالوا: إنه كلما جاءت الليلة الثانية عشرة من هذا الشهر، عمدنا إلى جارية بكر من أبويها، فأرضينا أبويها، وجعلنا عليها من الحلى والثياب أفضل ما يكون، ثم ألقيناها في النيل.

فقال لهم عمرو: هذا لا يكون في الإسلام، وإن الإسلام يهدم ما قبله.. فأقاموا شهور بؤونة وأبيب ومسرى والنيل لا يجرى قليلاً أو كثيراً، حتى هموا بالجلاء.

فلما رأى عمرو ذلك، كتب إلى عمر بن الخطاب رضى الله عنه بذلك، فكتب إليه عمر: (أن قد أصبت، إن الإسلام يهدم ما كان قبله. وقد بعثت إليك ببطاقة فآلقها في النيل إذا أتاك كتابي). فلما قدم الكتاب على عمرو فتح البطاقة فإذا فيها:

(من عبدالله أمير المؤمنين إلى نيل مصر. أما بعد. فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك، فنسأل الله الواحد القهار أن يجريك).

فآلقى عمرو البطاقة في النيل، وكان أهل مصر قد تهيأوا للجلاء والخروج منها، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل، فأصبحوا وقد أجراه الله تبارك وتعالى ستة عشر ذراعاً في ليلة واحدة.

وبالرغم من احترامنا لشخصية ابن عبدالحكم باعتباره مؤرخاً للفتوحات الإسلامية، إلا أننا سنناقش هذا النص ونبحثه في ضوء الحقائق العلمية والمنطقية والتاريخية المعروفة.

ومن المؤسف أن جميع المؤرخين الذين جاؤوا بعد ابن عبدالحكم وتناولوا بعض الموضوعات المتعلقة بالواقعة التى ذكرها ابن عبدالحكم قبلهم، قد ذكروا هذه الخرافة وكرروها على أنها معلومة تاريخية نقلاً عما كتبه ابن عبدالحكم، سواء

بإسنادها إليه مباشرة أو بذكرها دون إسناد، كما لو كانت حقيقة واقعة. ومن المؤرخين العرب الذين أرخوا لمصر الإسلامية ونقلوا مضمون النص الذى ذكره ابن عبدالحكم: المقرئى، والكندى، وابن تغرى بردى، والقضاعى، وابن دقماق، والسيوطى، وياقوت الحموى، وابن إياس.

وقد ظلت هذه الخرافة تُروى على مدى أكثر من أحد عشر قرناً من الزمان منذ أن قيلت حتى الآن، لدرجة أن أمير الشعراء أحمد شوقى ذكرها في قصيدته الشهيرة عن «النيل» كما لو كانت حقيقة مسلماً بها تحدث عبر آلاف السنين. ونجتزئ فيما يلي الأبيات التى وردت في تلك القصيدة الشهيرة في وصف «عروس النيل»:

فى كل عام درة بلا
ثمن إليك وحرة لا تُصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة
سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغبة
يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن فهى عقيمة
ومن العقائد ما يلب ويحرق

....

زفت إلى ملك الملوك يحثها
دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها
تربّ تمسح بالعروس وتُحرق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها
بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به
اعطافها واختال فيه المشرق

...

القت إليك بنفسها ونفيسها
وأنتك شقيقة حواها شيق
خلعت عليك حياها وحياتها
أعز من هذين شئ ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق القدى
فالروح فى باب الضحية اليق

الأدلة على كذب الخرافة

وهناك أدلة قاطعة تدحض هذه الخرافة وتثبت كذبها وتدل على أن حكاية «عروس النيل» هذه لا تستند إلى

أى أساس تاريخي، وأنها مجرد أكاذيب من الأكاذيب التي أطلقها بعض المؤرخين القدماء عن الحضارة المصرية القديمة. ونجمل فيما يلي بعضاً من هذه الأدلة:

● قبل أن يكتب ابن عبد الحكم هذه الحكاية بنحو ١٢٠٠ سنة، قام عديد من المؤرخين الإغريق والرومان بزيارة مصر، وكتبوا عن كل ما شاهدوه بأنفسهم، وكل ما حكى لهم عن تاريخ مصر والمصريين. وكان أشهر هؤلاء المؤرخين القدماء: هيكاتى دى ميلى، وهيرودوت، وسترابون، وديودور الصقلى، وكليمان الإسكندري، وبلوتارك.

وقد سجل هؤلاء المؤرخون الكثير من أوجه الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد الشائعة بين المصريين والتي كانوا يعتبرونها غريبة عن العادات والتقاليد الأوروبية السائدة في بلادهم. ومع ذلك فلم يذكر أحد من هؤلاء المؤرخين أن المصريين كانوا يزفون للنيل في كل عام عروساً حية. ولو أن ذلك قد حدث ولو مرة واحدة عبر آلاف السنين لكانت فرصة أمام هؤلاء المؤرخين ليكتبوا لقرائهم المزيد من عجائب وغرائب المصريين.

● كتب ابن عبد الحكم هذه الحكاية بعد فتح مصر على يد عمرو بن العاص بنحو ٢٣٠ سنة، أى أنه كان غير معاصر للحكاية على فرض حدوثها، إن كانت قد حدثت بالفعل. وعلى هذا، فإما أن تكون هذه الحكاية قد رويت له بمعرفة أحد المخرفين، وإما أن تكون الحكاية برمتها من تأليفه هو، بقصد تنفير المصريين من مظاهر حضارتهم وعقائدهم القديمة، والدعوة إلى الإسلام الذي يهدم ما كان قبله.

● هذا النص الذي كتبه ابن عبد الحكم يكذب نفسه بنفسه.. فكيف تمر ثلاثة شهور هي بؤونة وأبيب ومسرى «النيل لايجرى قليلاً أو كثيراً»؟.. إن ذلك لو كان قد حدث لكانت هناك كارثة تزول بها الحياة تماماً عن أرض مصر، ولا يبقى بعدها إنسان أو حيوان أو نبات.. ولحسن الحظ فإن مثل هذه الكوارث لم تحدث إطلاقاً في التاريخ الجيولوجي لمجرى النيل منذ أن وجد حتى الآن.. ثم كيف يرتفع النيل ١٦ ذراعاً في ليلة واحدة؟.. إن هذا يتنافى مع أبسط مبادئ الهيدرولوجيا وعلم القوى المائية.

● تم الفتح العربى لمصر سنة ٦٤١م.. وكان المصريون آنذاك قد اعتنقوا المسيحية، وهى دين سماوى ولا يمكن أن يقبل أو يقر حكاية إلقاء عروس بكر حية لتموت غريقة فى النيل.. فالاديان السماوية الثلاثة لا تقر ولا تعرف تقديم ضحية بشرية كقربان إلى الله.

● لم يعرف عن المصريين القدماء فى تاريخهم المعروف والمدون، أنهم كانوا يقدمون ضحية بشرية لأى إله أو معبود مهما علا شأنه. وهناك عشرات اللوحات والبرديات التي كانت تصف أحوال النيل، سواء عند حدوث الفيضان المعتدل الذى يجلب معه الخير، أو عند حدوث الفيضان العالى الذى يغرق الأرض وما عليها ويبعث الرعب فى النفوس، أو عند حدوث الفيضان المنخفض الذى يؤدى إلى كوارث ومجاعات.

وهناك أيضاً عشرات ومئات المدونات التي ذكرت القياسات التي سجلتها «المقاييس النيلية» ارتفاعاً أو انخفاضاً، سواء فى مواسم الفيضان أو فى خلال بقية أيام السنة، بالإضافة إلى كثير من الأوصاف التفصيلية للاحتفالات النيلية التي كان يحضرها الفراعنة، ولم يرد فى أى من هذه الآثار جميعاً أى ذكر لعروس عذراء تقدم إلى النهر قرباناً.

● عشر حتى الآن على ثلاث لوحات تصف كل منها بالتفصيل جميع المراسم التي كانت تؤدى والأشعار والأغاني التي كانت تلقى فى الاحتفالات النيلية التي كانت تقام لدعوة النهر إلى الفيضان والإتيان بالخير، وكانت فى الغالب تأخذ طابعاً دينياً وشعبيّاً، وأولى هذه اللوحات كانت لرمسيس الثانى، وثانيها كانت للملك مرنبتاح، والثالثة كانت لرمسيس الثالث، وكل هؤلاء الملوك يعتبرون من الملوك العظام [من الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين] الذين حكموا إمبراطورية مصرية قوية تمتد فى آسيا حتى بلاد ما بين النهرين وحدود تركيا، وتمتد جنوباً وغرباً فى أراضي أفريقيا.

ومن هذه اللوحات يتضح لنا أن الملك كان يحضر بنفسه الاحتفال الرئيسى الذى كان يبدأ عادة بذبح عجل أبيض وأوز ويط ودجاج كقربان.. ثم تلقى فى النيل «رسالة» مكتوبة على صفحة من أوراق البردى، تتضمن بعض الصلوات والمدائح فى النيل، اعترافاً بفضلها وابتهالاً له لمواصلة الفيضان فى كل عام بما فيه خير البلاد.. فلو كان المصريون يقدمون للنيل عروساً عذراء حية، فهل كان من الممكن عدم ذكر ذلك وإغفاله فى تلك اللوحات التي تركها هؤلاء الملوك العظام..؟!

● عشر على العديد من الابتهالات والدعوات المكتوبة التي كانت ترفع للنيل أو تلقى فيه، خصوصاً حين يأتى الفيضان منخفضاً ومهدداً بالمجاعة، ولم يذكر فى أى من هذه الابتهالات أو الصلوات أن عروساً قد ألقيت فى النيل على أنها سبيل إلى التوسل به.

عيد وفاء النيل عبر العصور

وهكذا ظل الاحتفال بوفاء النيل واحداً من أهم التقاليد والعادات الشعبية المصرية التي حرص المصريون على ممارستها منذ العصور الفرعونية، ومروراً بالعصور اليونانية فالرومانية، فالقبطية، فالإسلامية.. بل أصبح وفاء النيل وفيضانه مؤشراً اقتصادياً لحالة البلاد، وحق الحاكم في جباية الضرائب وخراج الأرض، فقد كانت هذه الضرائب لا تستحق إلا إذا ارتفع فيضان النيل إلى ١٦ ذراعاً؛ لذلك فقد حرص المصريون على إقامة المقياس النيلية التي تبين لهم مستوى الفيضان في كل موسم.

ومن العادات الشعبية التي كانت مرتبطة بعملية مراقبة مقياس النيل، تخصيص أحد المنادين للإعلان عن ارتفاع الفيضان في كل يوم اعتباراً من ١٧ بؤونة من كل عام.. وكان هؤلاء المنادون يجوبون القرى وأحياء المدن في الديار المصرية كافة، ومعهم طبولهم، ليعلنوا للناس آخر أخبار المقياس النيلية وليبشروهم بأن النيل سيوفى أذرعته بإذن الله.. وكان من المعتاد أن يتجمع الأطفال خلف هؤلاء المنادين ويشترك الجميع في إنشاد أغنية شعبية تقليدية تقول كلماتها: «البحر زاد.. عوفى الليه [بمعنى أوفى الله]...».

وعندما يوفى النيل أذرعته ويتجاوزها، تعم الفرحة في ربوع البلاد، ويتحدد يوم الاحتفال رسمياً وشعبياً خلال شهر أغسطس، حيث تجرى المراسم والطقوس والعمليات التي يتألف منها هذا الاحتفال، من كتابة الحجة الشرعية إلى عملية كسر سد الخليج التي كانت تسمى «جبر البحر» إلى الرحلة الاحتفالية للمركب «العقبة» التي كانت تبدأ من منطقة روض الفرج وتنتهي عند قرية باسوس ثم تعود إلى روض الفرج مرة أخرى.. كل ذلك كان يتم وسط مظاهر فرحة شعبية عارمة تتخللها الموسيقى والأغاني والأناشيد وكافة ما ينم عن الابتهاج والانطلاق.

وكتب المؤرخون أوصافاً مستفيضاً عن مظاهر هذا الاحتفال الذي كان يجري في كل عام.. ومن أطرف ما قيل في هذا الخصوص أن الحكام الغزاة الذين حكموا مصر منذ الغزو العثماني سنة ١٥١٧م كانوا يحرصون على إقامة هذا الاحتفال في موعده كل عام، وكانوا يشاركون أهل البلد في أفراحهم ومباهجهم بهذه المناسبة السعيدة، بل تحول الأمر في النهاية إلى أن هؤلاء الحكام قد اغتصبوا هذا الاحتفال من الشعب المصري، فصاروا يحتفلون بوفاء النيل بطريقتهم الخاصة، بل كانوا في بعض الأحيان يمنعون المصريين من

● إن النيل نفسه كان محل تقديس لدى قدماء المصريين، ومنحوه صفة الألوهية وسموه «حعبي».. ويتخذ الإله حعبي صورة رجل ذي جسم ممثلي، وتظهر في ملامحه سمات من النبل والغنى. ولكن الغريب أن له بطناً كبيرة كبطن الحبالى، وثنديان كبيران كأنهما ثديا امرأة تنبثق المياه من حلمتيهما مثل اللبن الذي تغذى به الأم أبنائها.

ومعنى هذا أن المصريين القدماء قد نزحوا الإله «حعبي» الذي يمثل النيل في عقيدتهم عن أن يكون ذكراً أو يكون أنثى.. وجعلوه يجمع الصفتين باعتباره رمزاً للخصوبة والقوة التي تمنح الحياة وتهب الماء والغذاء، كما تفعل الأم الرؤوم نحو أبنائها الصغار.. فلو كان «حعبي» بهذا الشكل الذي يجمع بين الذكر والأنثى، فكيف يستقيم مجرد التخيل بأن المصريين كانوا يزفون إليه عروساً عذراء ليأخذها بين أحضانها مرة كل عام..؟.

حقيقة عروس النيل

ومما لاشك فيه أن تعبير «عروس النيل» تعبير قديم.. وقد استعمل عبر آلاف طويلة من السنين، ولكن لم يكن يقصد به أن عروساً عذراء حية تزف إلى النيل بأن تلقى في أحضانها كل عام، وإنما كان يقصد بهذا التعبير معنى آخر من المعاني المجازية، وهو أن عروس النيل هي مصر نفسها... هي الأرض المصرية في وادي النيل.

وربما كان هذا التعبير المجازي هو الذي أدى إلى توهم واختلاق أكذوبة العروس الحية التي تزف إلى النيل.. وهكذا تحول التعبير المجازي «عروس النيل» إلى اسم واقعي يطلق على عروس بكر؛ قيل إنها كانت تقدم هدية ليتزوجها النيل في كل فيضان.

وفي إحدى «الحواديت» الشعبية المصرية القديمة تشبيه غريب عن أرض مصر أيام التحاريق وقبل أن يأتي الفيضان.. فهي أرض جافة شقققتها حرارة الصيف ولهيب الشمس، فتصبح ممثلة بالآلاف وملايين الشقوق التي تبدو كالأرحام.. ثم يأتي النيل كذكر هائل يتخلل تلك الشقوق ويلقح الأرض ويخصبها. وهكذا تصبح الأرض المصرية الطيبة صالحة «للحمل» عند بذر البذور، وللولادة في أيام الحصاد. فعروس النيل إذن هي «مصر» أو «أرض مصر» التي يدخل عليها النيل في موسم الفيضان كما يدخل الرجل على عروسه ليلة الزفاف.

الاشتراك معهم فى الاحتفال بهذا العيد!.. ويقول «الجبرتي» فى ذلك: «كان الموسم خاص بهم دون أولاد البلد...».

ويصف لنا «الجبرتي» أحد الاحتفالات بوفاء النيل أيام الحملة الفرنسية على مصر حيث اشترك نابليون بونابرت فى هذا الاحتفال الذى أقيم فى ١٧ أغسطس سنة ١٧٩٨م فيقول: «أوفى النيل أذرع، وأمر صارى عسكر بالاستعداد وتزيين المركب «العقبة» وعدة مراكب أخرى وغلايين.. ونادوا على الناس بالخروج إلى النزهة فى النيل والمقياس والروضة.. وخرج صارى عسكر بموكبه وزينته فى صحبة عساكره، ومعه طبوله وزموره إلى قصر قنطرة السد. وكسروا الجسر وعملوا شنك مدافع. أما أهل البلد فلم يخرج منهم أحد فى تلك الليلة للتنزه فى المراكب على العادة، سوى بعض الشوام والأروام والإفرنج البلديين ونسائهم. وقليل من الناس البطالين» حضروا فى الصباح».

أما الاحتفال بوفاء النيل فى العام التالى «١٧٩٩م» فقد تحول على أيدي جنود الحملة الفرنسية إلى ما يشبه الاحتفال بأعياد «باخوس» أيام الإغريق، حيث، تصنع «الخير والنساء» كل ما يخطر وما لا يخطر على البال.. ويقول «الجبرتي» فى وصف هذا الاحتفال:

«... وتاهبوا للخلاعة والقصف والتفرح واللهو والطرب، وذهبوا تلك الليلة إلى بولاق ومصر العتيقة والروضة. وأكثروا المراكب ونزلوا فيها.. وصحبتهم نسائهم وشرابهم.. وتجاهروا بكل قبيح من الضحك والسخرية والكفريات ومحاكاة المسلمين من أهل البلد.. وبعضهم تزييا بزى أمراء الممالك ولبس سلاحاً وتشبه بهم وحاكى الفاظهم على سبيل الاستهزاء والسخرية.. وأجرى الفرنسيات المراكب المزينة وعليها البيارق وفيها أنواع الطبول والمزامير.. ووقع فى تلك الليلة بالبحر وسواحه من الفواحش والتجاهر بالمعاصى والفسوق ما لا يكيف ولا يوصف.. وسلك بعض غوغاء العامة وأسافل العالم ورعاعهم مسالك الخلاعة والرزالة والرقاعة بدون أن ينكر أحد من الحكام عليهم ذلك.. بل كان كل إنسان يفعل ما تشتهي نفسه وما يخطر بباله.. وإذا كان رب البيت بالدف ضارياً، فشيمة أهل البيت كلهم الرقص.. وأكثر

الفرنسيون فى تلك الليلة وصباحها من رمى المدافع والصواريخ والمراكب والسواحل.. وياتوا يضربون أنواع الطبول والمزامير».

ويعد خروج الفرنسيين من مصر، انطلق أبناء البلد يحاكون ما يصنعه الفرنسيون أثناء الاحتفال بوفاء النيل من مساهر.. ويؤرخ لنا «الجبرتي» احتفالات وفاء النيل لعدة سنوات تالية وحتى سنة ١٨٢٠م، وصف فيها أحوال الناس حين كان الفيضان يأتى منخفضاً: «فترج الأحوال، وتنقطع آمال الناس ويشد كربهم، وترتفع أسعار الغلال وتخفى من الأسواق، ولا يبقى للناس شغل ولا حكاية ولا سمر بالليل والنهار إلا مذاكرة القمع والغول والاكل.. وحين كانت تشد المجاعة تشع النفوس ويكثر الصياح والعويل ليلاً ونهاراً.. ولا تكاد تقع الأرجل إلا على خلائق مطروحين بالأزقة».

أما حين كان النيل يزيد زيادة مفرطة فى أحد المواسم، فقد ترك لنا «الجبرتي» وصفاً للمأسى والنكبات التى كانت تصاحب تلك الفيضانات العالية يقول فيه:

«زاد النيل زيادة لم نسمع ولم نر مثلهما، حتى أغرق الزروع الصيفية مثل الذرة والنيلة والسمسم والقصب والأرز وأكثر الجنائن، بحيث صار البحر وسواحه لجة ماء، وأنهدم بسببه قرى كثيرة، وغرق الكثير من الناس والحيوان، حتى كان الماء ينبع بين الناس من وسط الدور، واختلط بحر الجيزة ببحر مصر العتيقة، حتى كانت المراكب تمشى فوق جزيرة الروضة، وكثر عويل الفلاحين وصراخهم على ما غرق لهم من المزارع، وخصوصاً الذرة الذى هو معظم قوتهم، وكثير من أهل البلاد ندبوا بالدغوف».

أما حين كان يأتى الفيضان معتدلاً مبشراً بالخيرات، فهنا كان الناس يطلقون عنان مباهجهم بعد أن تعلموا من الفرنسيين الشئ الكثير.. «فيتجاهرون بالمعاصى والراح والوجوه الملاح، وتتبرج النساء ومخاليع أولاد البلد.. ويخرجون عن الحد فى تلك الأيام، فلا يجرؤ أصحاب الشرطة على التعرض للناس وأفاعيلهم.. فكانت مصر فى تلك الأيام مراتع غزلان، ومواطن حور وولدان، فكانما أهلها خلصوا من الحساب، ورفع عنهم التكليف والخطاب».

احتفالية مولد الرفاعى

إبراهيم حلمى

إمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعى) له نظرة خاصة، فلسفية صوفية، فى الناس.. فهو يراهم أشباحاً.. كل الناس بلا استثناء.. غنيهم وفقيرهم.. كبيرهم وصغيرهم.. سعيدهم وشقيهم.. مهما اختلفت ألوانهم واجناسهم.. فهم جميعاً مكبلون بأصفاد وأغلال المادة.. بعيدون عن انطلاقات الروح فى ملكوت خالقها.. كأنهم مغيمون فى غمام عن صفاء عالم الأرواح.. فأصبحوا كالصور الباهتة المهترئة لتهويمات الأشباح..!

ولقد فرّ إمام الطريقة الرفاعية من عالم الأشباح عندما حجّ إلى بيت الله الحرام، ولكنه وجد دولة الأشباح تتبعه وهو فى خلوته فى حضرة النبى - صلى الله عليه وسلم - فطفق يبثه الأشواق من روحه التى أرسلها من قبل، تقبل الأرض والاعتاب النورانية، وراح يقول

فى حالة البعد روحى كنت أرسلها

تقبل الأرض عنى وهى نائبتى

وهذه دولة الأشباح قد حضرت

فأمدد يديك لى تحظى بها شفتى

ولم تترك «دولة الأشباح» إمام الطريقة الرفاعية وحيداً، فالتصقت به التصاقاً شديداً.. وظلت عرى هذا الالتصاق مستحكمة لا تنفك ولا تهترئ منذ سطوع نجم إمام الطريقة

الرفاعية فى سماء التصوف العربى، وحتى آخر محفل أقامه له، فى القاهرة عام ١٩٩٣، أتباعه ومريدوه من دولة الأشباح..!

وخلال فترات العهود السابقة، ومنذ أن بزغ نجم (الرفاعى) إلى الوجود فى القرن السادس الهجرى - الثانى عشر الميلادى - ظل العطاء الفولكلورى يتزايد، ويتعاظم، ويفرض حول شخصية (الرفاعى) سياجاً مكتوباً عليه. «ممنوع الاقتراب أو التصوير لغير الأتباع»!!!

فمن هو ذلك الرفاعي المدفون في العراق ويحتفل أتباعه بمولده في القاهرة؟

وما نسب الذي يكاد يحفظه معظم أتباعه عن ظهر قلب؟
ما نسب الرفاعي؟

إن لإمام الطريقة الرفاعية (أحمد الرفاعي) سلسلة نسب طويلة مذكورة في كتب المناقب، ويحفظها مريدوه عن ظهر قلب وهذه السلسلة نذكرها هنا على نحو منفصل مرقوم حتى نستطيع أن نقف عند أحد هذه الأسماء بالتعليق أو بالإشارة، وهي تتكون من الآتي حسب ترتيب الورود في أسماء آبائه وأجداده^(١):

١ - أحمد

٢ - علي أبو الحسن، ونزل بغداد عام ٥١٩ هجرية.

٣ - يحيى، وقد نزل البصرة عام ٤٥٠ هجرية، وتوفي عام ٤٦٠ هجرية.

٤ - ثابت، توفي بأشبيلية عام ٤٢٧ هجرية.

٥ - حازم أبو علي، توفي بأشبيلية عام ٣٨٥ هجرية.

٦ - أحمد أبو علي المرتضى، توفي عام ٣٧٠ هجرية.

٧ - علي الأشبيلي، توفي عام ٣٥٣ هجرية.

٨ - رفاعة الحسن المكي، هاجر من مكة إلى أشبيلية عام ٣١٧ هجرية، وتوفي بها عام ٣٣١ هجرية.

٩ - مهدي المكي، توفي بمكة عام ٢٩١ هجرية.

١٠ - محمد أبو القاسم المكي، توفي بمكة عام ٢٦٥ هجرية.

١١ - الحسن القاسم أبو موسى، توفي عام ٢٢٦ هجرية بمكة.

١٢ - أبو عبدالله الحسين الرضى القطيعي، توفي ببغداد عام ٢١٩ هجرية.

١٣ - أحمد الصالح، توفي عام ٢١٦ هجرية ببغداد، ولكنه دفن في مكة.

١٤ - موسى، توفي ببغداد عام ٢١٠ هجرية، ولكنه دفن في مكة.

١٥ - إبراهيم المرتضى، توفي عام ٢٠٧ هجرية أو ٢٠٩ هجرية ببغداد.

١٦ - موسى الكاظم، توفي عام ١٨٣ هجرية ببغداد.

١٧ - جعفر الصادق، توفي عام ١٤٨ هجرية بالمدينة المنورة.

١٨ - محمد الباقر، توفي عام ١١٤ هجرية بالمدينة المنورة.

١٩ - زين العابدين علي أبو محمد السجاد، توفي عام ٩٥ هجرية بالمدينة المنورة.

٢٠ - الحسين بن علي بن أبي طالب، توفي شهيداً عام ٦١ هجرية بكربلاء بالعراق.

هذه السلسلة الطويلة من الأنساب يحرص مريدو الطريقة الرفاعية على حفظها بكتّياتها التي ترتبط بأماكن معينة، مثل كلمة «المكي» أو «الأشبيلي» أو غير ذلك، لبيان مقدار الشرف لمن ينسب اسمه إلى «مكة المكرمة» أو إلى «أشبيلية» لبيان مكان الهجرة بعد اضطهاد لحق بهؤلاء الأجداد وأذى الم بهم ففروا منه فراراً.

إن لقب (الرفاعي) جاء من الجد السادس للإمام (أحمد الرفاعي) وهو الذي يحمل رقم (٨) في سلسلة النسب المذكورة، وهذا الجد كان قد هاجر من مكة لما كثر الجور على الشرفاء، ونزل بالمغرب، وأقام مع قبيلة من العرب في المغرب إلى زمن السيد (يحيى) جد (الرفاعي) الأول.

ويتمحيز النظر في عام هجرة هذا الجد السادس (رفاعة) نجده عام ٣١٧ هجرية، وهو العام الذي شن فيه القرامطة هجماتهم البربرية على مكة المكرمة، وانتهاكهم حرمة بيت الله الحرام، وسرقتهم للحجر الأسود ونقله إلى مدينة (هجر) في (البحرين) نحو عشرين عاماً...

من هنا جاءت الهجرة والانتقال والترحال بعيداً عن مواطن الاضطراب والقلق والنزاعات. ويلاحظ على هذه السلسلة من الأنساب حرص أتباع الطريقة الرفاعية على ذكرها والوقوف بها عند الإمام (الحسين) والإمام (الحسن) حفيدي رسول الله (ﷺ) فيقال إن (الرفاعي) جده لأبيه هو (الحسين)، وجده لأمه هو (الحسن)، الأمر الذي يضع (الرفاعي) - دون سائر الأولياء - في مرتبة أفضل يمتاز بها عنهم جميعاً، وهو مالم يحدث لغيره من الأولياء المشهورين: كالبدوي، والدسوقي، وغيرهم، لذا كان لقب (الرفاعي) هو (أبو العلمين) كناية عن انتسابه لجديه (الحسين) و(الحسن)، رضى الله عنهما، وحظوته بنيل هذا الشرف الرفيع الفريد.

ميلاد الرفاعي

لم يختلف أحد ممن كتب عن (الرفاعي) في تاريخ ميلاده، فالكل أجمع على أن هذا الميلاذ كان في عام ٥١٢

هجرية، أيام خلافة (المستظهر بالله) من العصر العباسي الثاني.

ولم يأت هذا الميلاد ميلاداً عادياً، بل سيقته بشارة - كما قيل - من رسول الله (ﷺ) في إحدى رؤى منام خال (الرفاعي)، وخال (الرفاعي) هذا يدعى (منصور البطانحي الرياني)، حيث قال إنه رأى رسول الله (ﷺ) في المنام وهو يقول له: يا منصور أبشرك أن الله - تعالى - يعطى أختك بعد أربعين يوماً ولدًا يكون اسمه الرفاعي، ومثلما أنا رأس الأنبياء كذلك هو رأس الأولياء، وحين يكبر فخذ وأذهب به إلى الشيخ القارئ (الواسطي) واعطه الولد كى يريه، لأن ذلك الرجل عزيز عند الله ولا تغفل عنه، فقلت: الأمر أمركم يا رسول الله عليك الصلاة والسلام^(٢).

هذه البشارة - كما ترويها هذه الحكاية - تجعل من (الرفاعي) قبل مولده مخلوقاً غير عادى، وفضلاً عن أنه ولد يتيماً، فإن هذا يجعل من (الرفاعي) شبيها بالعديد من أبطال القصص والحكايات الشعبية، فغالباً ما يسبق ميلادهم بشارات، وغالباً ما يولدون أيتاماً أو بعيدين عن الأم أو الأب، وكأننا نريد الوجدان الشعبى ألا يقبل بطله مضطجعاً بأعباء البطولة والمسؤولية إلا بعد انصهاره فى بوتقة من الصعاب والوعورة يلقاها منذ النشأة الأولى له من هواء الدنيا!!

ولقد شاع بين أتباع الطريقة الرفاعية نوع من الحكايات من مثل هذا النوع الذى يضع بطله فى صف فريد عن بقية خلق الله من البشر.

من هذا النوع ما يروونه من أن خال (الرفاعي) هذا كان إذا جلس أمام دار أخته [أم الرفاعي]، وخرجت أو دخلت عابرة أمامه يقوم لها على الفور، فلما سأل أصحابه لماذا يفعل ذلك فكان يجيب عليهم قائلاً: «إننى بُشِّرْتُ من سيدنا رسول الله (ﷺ) بمن هو فى بطنها، فأنا أقف تعظيماً واحتراماً لله - سبحانه وتعالى - ثم لمن هو فى بطنها^(٣)!!

وعندما وُلِدَ (الرفاعي) يذكر بعض أتباعه ومريديه أنه كان يذكر الله وهو طفل صغير، كما أنه لم يرضع من صدر أمه إلا بعد أن توفضت وأدت فرض الله^(٤).

وهنا نلمح ظلاً للمعتقد الشعبى عن مفهوم الطهارة والنجاسة، إذ إن لبن الأم التى ولدت لتوها يعد نجساً إذا لم تقم فوراً بالطهارة، وعلى الرغم من صعوبة تحقيق ذلك بالنسبة إلى النساء فور قيامهن بعملية الولادة إلا أن الخيال الشعبى يجعل، هنا، إمكان تحقيق مسألة الطهارة بالنسبة

إلى الأم سهلاً وميسوراً حتى يتمكن (الرفاعي) الطفل الوليد لتسوه من أن يرضع لبن أم طاهرة متوضئة، وصلت ثم ارضعت، كأنما هى شروط مسبقة وضعها الوليد قبل أن يلقم صدر الأم..!

طفولة الرفاعي وتنشئته

إن الظواهر غير العادية فى حياة أبطال الحكايات والسير الشعبية لاتلمع ثم تنطفئ فجأة كأنما هى شهب أو نيازك فى فضاء متسع، وإنما هى فى غالب أحوالها تتكرر بامتداد حياة هؤلاء الأبطال، بل تظل ملازمة لهم كلما اشتدت بهم الشدائد، أو ضاقت بهم السبل، أو عندما يقفون، عند منعرج أو منعطف فى خط مسير حياتهم.

وعلى هذه الوتيرة كانت طفولة (الرفاعي) ونشأته كما تقول عنه الحكايات والروايات التى قيلت على لسان الأتباع والمريدين.

يُحكى عن (الرفاعي) الطفل والصبى أنه كان شغوفاً بطلب العلم. كان ذلك منذ كان فى السابعة من عمره، وقبل السابعة قيل إنه حفظ القرآن الكريم كله.

تتلذذ (الرفاعي) على يد ثلاثة من كبار رجال الصوفية فى العراق، أولهم: خاله (منصور البطانحي الرياني)، وثانيهم: (على الواسطي)، وثالثهم: (عبدالمك الخرنوبى)، وعلى يد أستاذه الثانى (على الواسطي) تم إشهار الطريقة الرفاعية فى مصر عندما هاجر إلى الإسكندرية وبشر بها هناك.

لم يذكر أحد ماذا أخذ (الرفاعي) عن هؤلاء الشيوخ الذين صهروه فى بوائقهم الصوفية، ولا ما بثوه من أفكار، وإن كان (الشعرانى) قد ذكر حكاية على لسان (الرفاعي) نفسه يقول فيها عن هذه المرحلة المهمة من تكوينه الفكرى: «لما مررت وأنا صغير على الشيخ العارف بالله تعالى (عبدالمك الخرنوبى) أوصانى، وقال لى: يا أحمد احفظ ما أقول لك، فقلت: نعم، فقال - رضى الله عنه -: ملتفت لا يصل ومتسلل لا يفلح ومن لم يعرف من نفسه النقصان فكل أوقاته نقصان، فخرجت من عنده، وجعلت أكررها سنة، ثم رجعت إليه، فقلت له: أوصنى، فقال: ما أقبح الجهل بالأولياء، والعلة بالأطباء، والجفاء بالأشياء، وظللت أرددتها سنة، فانتفعت بموعظته^(٥)؟»

هذه الحكاية التى رواها (الشعرانى) على لسان (الرفاعي) تظهر أمر تربيته كيف كان، فالعبارة فى نصفها الأول رغم إيجازها أخذ يرددها (الرفاعي) - كما تحكى الحكاية - مدة عام كامل، فهل كل هذه المدة الكبيرة والطويلة

كانت من أجل الحفظ والتثبيت في الذهن أم من أجل الوعي بها والاستيعاب؟!

هذا فضلاً عن العام التالي للعبارة الأخرى، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل، هل المقصود من ذلك بيان عمق وغموض أفكار الرفاعية بحيث تحتاج عباراتها إلى أعوام وأعوام للفهم والاستيعاب وحل ما يلغز على الفهم منها؟!

ربما، فافكار المتصوفة غالباً ما يكتنفها الغموض بما يكابده الذهن منها، وربما كان هذا الأمر درساً (للفراعي) في بداية مشواره الطويل مع التصوف والمعاناة والصبر... وإذا كانت الحكايات تروى أن ميلاد (الرفاعي) جاء وفق نبوءة: فإن النبوءة تتكرر كذلك في حال صباه الغض ويلمع بريقها من جديد في الأفق.

قال الشيخ (تقي الدين الواسطي) في كتابه «ترياق المحبين» عن تلك النبوءة: «إنه كان مرة واقفاً بين الصبيان في حال صغره، فمر به جماعة من الفقراء العارفين، فلما رأوه واقفاً وجعلوا ينظرون إليه ساعة، ثم قال أحدهم: لا إله إلا الله محمد رسول الله ظهرت هذه الشجرة المباركة، فقال الثاني: عن قليل تُغرَّع، فقال الثالث: عن قليل يشعل ظلها ويعم نفعها، فقال الرابع: عن قليل يكثر ثمرها ويشرق قمرها، فقال الخامس: عن قليل يرى الناس منها العجب ويكثر نحوها الطلب، فقال السادس: عن قليل يعلو شأنها ويظهر برهانها، فقال السابع: كم يفلق لها باب وكم يظهر لها أصحاب والسيد (أحمد) - رضى الله تعالى عنه - يسمع كلامهم ولا يدرى إلى من يشيرون، ثم انصرفوا وهم متحيرين»^(٦).

في هذه الحكاية نلمح تأكيداً على مدى نفع الطريقة الرفاعية للبشر أكثر من تأكيدها على أهمية إمامها (الرفاعي)، فكما تروى عباراتها إن (الرفاعي) ما هو إلا شجرة، ولم يقف عندها راويها طويلاً سوى بعبارة تسبيح البركة عليها، تفوه بها واحد من ضمن سبعة أفراد، أما الباقون فطفقوا يعدون محاسن الفروع التي سوف تفيد الناس بالظل الظليل والنفع العميم والثمر الكثير والقمر المنير وأعاجيبها العجيبة المطلوبة وشأنها العالی وبرهانها الظاهر وأصحابها العديدين في كل مكان...!! ولم تكن هذه الواقعة هي النبوءة الوحيدة التي تتكلم عن مستقبل (الرفاعي) وأيامه القادمة، بل سبقتها نبوءتان، فضلاً عن تلك الرؤية التي رآها خال (الرفاعي) ويُسَرُّ بها الرسول المصطفى (ﷺ) بميلاد إمام الطريقة الرفاعية.

هذا التكرار في النبوءات يعطى انطباعاً عن مدى حرص رواتها على تأكيد أهمية صاحب وإمام الطريقة الرفاعية، وإبراز مقدار ما يتحلى به من بركات أو كرامات.

وإذا عرفنا أن (منصور البطانحي الرياني) خال (الرفاعي) هو استاذة وكانت تنسب له كرامات كذلك، وأن له ابناً متصوفاً أيضاً ويدعى (أحمدًا)، فإن حب الأثرة يجعله يتطلع هو أو ابنه إلى قيادة زمام الأتباع المنتظرين لمن يقودهم، لكن هذا التطلع إلى نيل هذا الشرف يتلاشى حينما تأتي النبوءة من هذا الخال، وهو الذي تنبأ من قبل بميلاد (الرفاعي)، وفق ما تروي حكاية رؤيته للرسول (ﷺ) وإخباره بالوفاء المبارك الجديد الذي يرقد جنبنا في بطن أمه.

تقول وقائع تلك النبوءة للخال (منصور البطانحي الرياني) الذي غار من ذلك المستقبل المشرق الذي تعداه وتخطاه كما تعدى وتخطى ابنه إلى ابن أخته (الرفاعي) دون غيره: «إن الشيخ (منصور البطانحي الرياني) - رضى الله عنه - لما أخذته الغيرة حالة اطلاعه على مقام سيدنا السيد (أحمد) الكبير - رضى الله عنه - نودى من العلاء: أي منصور تأدب، هذا السيد (أحمد) حبيبنا، نظهره على غوامض غيوبنا، أي منصور هذا السيد (أحمد) نائب الدولة المحمدية وعروس المملكة المصطفوية، وهو شيخ جميع الأمة الأحمدية وشيخك فقل: نعم، قلت: نعم، فقال: نحن نتصرف بملكننا كما نشاء، فقلت: نعم.. نعم، ثم إنى حملت الغاشية بين يديه، وأخذت العهد على يديه، فانا شيخه بالخرقة وهو شيخى بالخلق والخلقة، وكان جالساً ذات يوم والفقراء حوله وهو يحدثهم ويرغبهم بمواهب الله، وإذا به قد نهض قائماً على قدميه، وصاح بأعلى صوته وأشار بيده إلى جهة الأرض، ووقع مغشياً عليه، فبقى ما شاء الله، فلما أفاق لزمه الفقراء وأقسموا عليه بالعزیز - سبحانه وتعالى - وسأله أن يخبرهم ما سبب صراخه وقيامه ونداءه، فقال لهم: سألتهم عن أمر عظيم، أعلم أن الله - تبارك وتعالى - قد ألحق بالشيخ الكبير السيد (أحمد) ابن ابن خالي مشارق الأرض ومغاريها من أربع جهاتها وأن الأمر يصير إليه وحكم الخلق كلهم بيديه ويكون هو الشيخ المعول عليه»^(٧).

هذه الحكاية تعطي البيعة لإمام الطريقة الرفاعية من خاله في الظاهر، أما في الباطن فهي تظهر أمرين:

أولهما: إن خال الرفاعي (منصوراً) له منزلة كبيرة عند الله، فإله يكلمه - على الرغم من أن الحكاية لاتشير إلى أن

ذلك التحاور قد تم عن طريق وحى - ومع ذلك فإن المشيئة الإلهية تتخطاه إلى غيره، وتختار (الرفاعى) ولا تختاره.

ثانيهما: وهو إظهار مدى ما يتحكم فيه (الرفاعى) من جميع أقطار الأرض، مشرقها ومغربها على حد سواء.

وعلى الرغم من أن اختيار (الرفاعى) قد تم - وفق ما ترويه كتب المناقب - بمعيار اختيار ريانى لكى يقود زمام الاتباع من دولة الأشباح، فإن هذه الكتب أيضاً تضع أمامنا اختباراً إنسانياً للرفاعى لإبراز مدى أحقيته فى الفوز بشرف القيادة والرياسة!!

تحكى إحدى حكايات كتب المناقب أن (منصور البطانحى الرويانى) - خال (الرفاعى) - أراد أن يجعل من (الرفاعى) خليفة له ورئيساً لطريقته الصوفية، غير أن زوجته وولديه وبعض محبيه عارضوا فى الأمر، وراوا أن ميراث الأب لا يكون إلا للابن وليس لابن الأخت، فقال لهم الشيخ إنى رأيت شيئاً وإن شئتم أراه لكم، فقالوا له: أره لنا، فجمع الشيخ (منصور) أولاده وأحبابه، وأحضر سيدى (أحمد) معه، وأعطى الشيخ لكل واحد من ولديه سكيناً ودجاجة، وأعطى لسيدى (أحمد) كذلك سكيناً ودجاجة. وقال: كل منكم يذهب بدجاجته وسكينه إلى محل خال ما فيه أحد، ويذبح دجاجته فيه ويأتينى بها مذبوحة، فراح كل واحد منهم إلى جبل وذبح دجاجته، وجاء بها مذبوحة إلا سيدى (أحمد)، فجاء بدجاجته حية، فلما رآه الشيخ (منصور) ودجاجته غير مذبوحة قال: أى (أحمد) لآى شيء جئت بها بلا ذبح، فقال: أى سيدى، شرطتم على خلق المكان وكل موضع ذهبت إليه رأيته مشغولاً بالله تبارك وتعالى وهو حاضر ناظر وما رأيت مكاناً خالياً قط، فلذلك ما ذبحتها. فقال سيدنا (منصور) - رضى الله عنه -: «أنتم تريدون لمحبيكم والله يريد لمحبيه، ثم الحوا عليه مرة أخرى، فأعطى - رضى الله عنه - مناجل من حديد وزنابيل، وقال لهم: اذهبوا وماتوا إلى نجيلاً من حشيش الغيط، فراح كل أولاد الشيخ وحصد حملاً، وجاءوا به إلا سيدى (أحمد)، فإنه جاء خالياً. فقال له سيدى (منصور): لآى شيء جئت خالياً أى (أحمد)، فقال: أى سيدى إنى كلما أمسكت الحشيش أجده يذكر الله تبارك وتعالى فما حصدته حرمة لتسبيحه الله. فقال الشيخ (منصور) أما ظهر لكم أن عناية الحق مع سيدى (أحمد). فقالوا كلهم: بلى. فقال لهم: والله وجهوا وجهة العبودية إلى محبته، وأظهروا الخدمة والملازمة فى فناء عتبه، فإنه سيشتيع اسمه ورسمه فى أفاق الدنيا، فيظهر أمره فى الأرض والسماء»^(٨).

هذا الاختبار الصوفى أو بمعنى أدق هذه الحكاية ترينا كيف يكون جزء من ينسى الله، وكذلك جزء من لا ينسأه أبداً ويراه ملء الوجود، لذا استحق (الرفاعى) أن يكون خليفة خاله فى مشيخة الطريقة الصوفية وفى استحوذته على سجادتها، بلا أى تأثير وراثى، على الرغم من تجاهل الحكاء الذى حكى هذه الحكايات لوجود عنصر الوراثة المشترك بين (الرفاعى) وخاله وارتباطهما معاً برباط واحد هو الدم الواحد!!

إن الحكاء هنا يريد أن يقول إنه برغم أن الصراع أمام الخال الصوفى بين الابن وابن الأخت إلا أن التفضيل هنا يرجع إلى معايير أخرى صوفية أو دينية.

إننا لو تأملنا فى كنه هذه العلاقة بين الخال وابن الأخت (الرفاعى) سنجد شيئاً يشبه الحكمة الدرامية بين أبطال الصراع، فالهوى قد يميل إلى ناحية الابن لترجيح كفته على كفة ابن الأخت (الرفاعى)، وخاصة أن الحكم هو الخال، فضلاً عن أن هذا الخال كان يغير من (الرفاعى) وفق ما تقول بعض الروايات، فإن عنصر اختيار (الرفاعى) للقيادة يجعله اختياراً فوق رغبات وأهواء البشر، أو اختياراً إلهياً لا تشوبه شائبة من هوى أو استمالة، وهو ما يعطى (الرفاعى) صكاً بأنه مخلوق غير عادى، أو مخلوق فوق البشر!!

كرامات الرفاعى

ما من ولى أو عبد صالح إلا وحكى عنه كرامات عديدة بين أتباعه ومريديه والمعتقدين فيه. والكرامة ما هى إلا موقف أو فعل خارق للمألوف، أو معجزة تأتى على يد هذا الولى أو العبد الصالح كنوع من إظهار تمايزه عن سائر بنى جنسه.

ونحن نخال أن كلمة «كرامة» مشتقة من فعل التكرم، وهذا التكرم غالباً ما يكون لإظهار مقدار ما يتمتع به صاحب الكرامة من تكريم المولى - سبحانه - وتشريفه إياه بإتيان المواقف أو الأفعال الخارقة على يديه دون غيره من بنى البشر.

و(الرفاعى)، لأنه ولى صالح، فقد دارت فى فلكه الكرامات، أو دار هو فى فلكها، فجاءت هذه الكرامات فى كتب المناقب عديدة بلا حصر، وجاءت على السنة أتباعه تروى شفاهة، يتزايد أمرها، ويتعاضد شأنها مع شمس كل يوم تولد فيه من جديد!!

وقبل أن نتطرق إلى كرامات (الرفاعى) يجب علينا أولاً أن ننظر إلى مفهوم (الرفاعى) نفسه عن فعل الكرامات، وهل كان يقبلها أم كان رافضاً لها أو لإظهارها؟

فى كتابه «البرهان المؤيد» قال (الرفاعى) عن الكرامة: «يا أخى، عليك من الفرح بالكرامة وإظهارها، الأولياء يستترون من الكرامة كاستتار المرأة من دم الحيض. يا أخى، الكرامة عزيزة بالنسبة إلى المكرم، ليست بشيء بالنسبة لنا؛ لأن هذا الإكرام لما ورد من باب الكريم عظم وعز، وتلقته القلوب بالإجلال، ولما تحول لفظ النسبة إلى العبد هان الأمر، واستتر الكامل من هذه النسبة: النسبة الثانية، فإن قبولها سم قاتل، كلنا عار إلا من كساه الله، كلنا جائع إلا من أطعمه الله، كلنا ضال إلا من هداه الله، ليس للعاقل إلا قرع باب الكريم، فى الشدة والرخاء، المخلوق: ضعف عجز، فقر حاجة، عدم محض، أكرم الله أحبابه المتقين، وأظهر على أيديهم الخوارق، وأيدهم بروح من عنده»^(٩).

الكرامة هنا فى مفهوم (الرفاعى) يجب أن يستتر منها الولي، ولا تكون مدعاة للجهر والتفاخر بها، بل على المرء كتمانها كما يتكتم المرء عيباً فيه.

وكم حذر (الرفاعى) فى أقواله من عدم اتخاذ الكرامة ستاراً لأغراض دنيوية دنية.

قال فى هذا الاتجاه: «من رغب فى إظهار الكرامات وخوارق الأحوال وإنشاء براهين الأولياء، قاصداً بذلك التفاخر، وجلباً لحسن الحظ به، وسلماً لصيد الدراهم، فأنا برئ منه فى الآخرة، وهو عدوى، وأنا عدوه»^(١٠).

وكم رفض (الرفاعى) أن يتبرك به الناس، وهو حى يرزق تتردد فى صدره الأنفاس، فما البال به، وهو بعض من رفات خامد الأنفاس...!

قصص زيارته ذات مرة أناس من مدينة «واسط»، وكان عددهم كثيراً، ولما أبصرهم أحد مريديه تعجب من كثرة حشدهم، وقال للرفاعى مندهشاً: «أى شيء هذا الأمر العظيم؟! فقال (الرفاعى) لمريده: هذا لعب إبليس، ثم أخذ قبضة من تراب، وقال: مَنْ هو مخلوق من هذا من أين له قدرة ولسان ينطق به»^(١١).

إن (الرفاعى) لم ينس ضعفه وهوانه، بوصفه مخلوقاً بشرياً، وأدرك جيداً أمام زمرة المندفعين إليه، يطلبون كراماته ما هم إلا مندفعون وراء راية يرفعها إبليس...!

ومع أن رأى (الرفاعى) كان صريحاً فى مسألة كراماته إلا أن دعاة تهويل الكرامات علا صوتهم فوق صوته، وضاع فى صخب التهليل فكر جليل لإمام الطريقة الرفاعية...!

نسب (الشعرانى) فى طبقاته إلى (الرفاعى) قوله: «إن العبد إذا تمكن من الأحوال بلغ محل القرب من الله - تبارك وتعالى - وصارت همته خارقة للسبع السموات، وصارت الأرض كالخلخال برجله، وصار صفة من صفات الحق - جل وعلا - لا يعجزه شيء، وصار الحق - تبارك وتعالى - يرضى لرضاه ويسخط لسخطه»^(١٢).

وعلى الرغم من أن (الرفاعى) نفسه كان يأخذ مأخذاً على (الحلاج) من اتصافه بصفات الله، وينتقده انتقاداً فى كلامه الذى فحواه:

«وينقلون عن (الحلاج) أنه قال (أنا الحق). لقد أخطأ بوجهه، لو كان على الحق ما قال أنا الحق، يذكرون له شعراً يوهم الوحدة، كل ذلك ومثله باطل، ما أراه رجلاً واصلاً أبداً، ما أراه شرب، ما أراه حضر، ما أراه سمع إلا رنة أو طنيناً، فأخذ الوهم من حال إلى حال، فمن أزداد قريباً ولم يزد خوفاً فهو ممكور، إياكم والقول بهذه الأقاويل، إن هى إلا أباطيل، درج السلف على الحدود بلا تجاوز، بالله عليكم هل يتجاوز الحد إلا الجاهل؟ هل يدوس عنوة فى الجب إلا الأعمى، ما هذا التطاول، وذلك المتطاول ساقط بالجوع، ساقط بالعطش، ساقط بالنوم، ساقط بالوجع، ساقط بالفاقة، ساقط بالهرم، ساقط بالعناء، أين التطاول من صدمة صوت (لن الملك اليوم)، العبد متى تجاوز حده مع إخوانه فى الحضرة يعد ناقصاً، التجاوز علم نقص ينشر على رأس صاحبه، يشهد عليه بالدعوى، ويشهد عليه بالغفلة، يشهد عليه بالزهو، يشهد عليه بالحجاب، يتحدث القوم بالنعيم لكن مع ملاحظة الحدود الشرعية، الحقوق الإلهية تطلبهم فى كل قول وفعل، الولاية ليست بفرعونية ولا بنمرودية، قال فرعون: (أنا زيكم الأعلى)، وقال قائد الأولياء وسيد الأنبياء (ﷺ) (لست بملك) نزع ثوب التعالى والأمرة والفوقية، كيف يتجرا على ذلك العارفون، والله يقول: «وامتازوا اليوم أيها المجرمون»، وصف افتقار المؤمنين، قال تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الْفُقَرَاءُ إِلَى اللَّهِ» هذا الذى أقوله علم القوم، تعلموا هذا العلم، فإن جذبات الرحمن فى هذا الزمان قلت، اصرفوا الشكوى إلى الله فى كل أمر، العاقل لا يشكو: لا إلى ملك ولا إلى سلطان، العاقل كل أعماله لله»^(١٣).

على الرغم من كل ما ذكرنا واستشهدنا من عبارات (الرفاعى) التى تنأى بأفعال البشر عن الأفعال الربانية، وتضع حداً محكماً فاصلاً بين قدرات الله، الخالق، الذى ليس كمثله شيء وقدرات خلقه المحدودة، فإن كرامات

(الرفاعي) وصلت في خيال مبدعيها إلى أقصى حد. يمكن أن يجمع إليه فكر...!!!

كرامات مرتبطة بالقدرة الإلهية

ذكرت كتب المناقب كرامات كثيرة ربطتها بالقدرة الإلهية، من ذلك ما رواه (الفاروقى) أن (يعقوب) خادم (الرفاعي) قال: سمعت سيدى (أحمد بن الرفاعي) يقول: صحبت ثلاثمائة ألف أمة ممن يأكل ويشرب ويروث وينكح ولا يكمل الرجل عندنا حتى يصحب هذا العبد ويعرف كلامهم وصفاتهم وأسماعهم وأرزاقهم وأجالهم. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: يا سيدى إن المفسرين ذكروا أن عدد الأمم ثمانون ألف أمة فقط، فقال: ذلك مبلنهم من العلم، فقلت له: هذا عجب، فقال: وأزيدك أنه لا تستقر نطفة في فرج أنثى إلا ينظر ذلك الرجل إليها ويعلم بها. قال (يعقوب) الخادم: فقلت له: يا سيدى هذه صفات الرب جلا وعلا. فقال: يا يعقوب استغفر الله - تعالى - فإن الله - تعالى - إذا أحب عبداً صرفه في جميع مملكته، وأطلعته على ما شاء من علوم الغيب، فقال (يعقوب): تفضاوا على دليل على ذلك، فقال سيدى (أحمد): الدليل على ذلك قول الله عز وجل في الحديث القدسي: ولا يزال عبدى يتقرب إلى النوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذى يسمع به، وبصره الذى يبصر به إلى آخره، وإذا كان الحق - تعالى - مع عبده كما يريده صار كأنه صفة من صفاته^(١٤).

إن (الرفاعي) هنا في هذه الحكاية تظهر كرامته في معرفة الغيب، وتشمل هذه المعرفة العدد الصحيح للخلق، وكلامهم وأوصافهم وأرزاقهم بل متى يولدون ومتى يموتون، وماذا يلدون...!!!

وعلى الرغم من أن هذه الحكاية تورد بلا خوف ذلك التحفظ في مسألة الخلط بين المخلوق والخالق وقدرات كل منهما؛ لكن نظرة الصوفية، هنا، تتجلى واضحة في فكرة الفناء والذوبان في الذات الإلهية بعد التقرب إلى الله بالعبادة المخلصة الدائبة الخشوع والقنوط.

ولقد ذكرت بعض كتب المناقب أنه «ممن أعطى التصرف في الوجود فنبذه الشيخ (أحمد الرفاعي) صاحب (أم عبيدة)، حيث كان مقامه الذل المطبق على مشربه وعياله، مع قوة عزة نفسه وضميره»^(١٥).

ومن تلك الكرامات المرتبطة بالقدرة الإلهية عند (الرفاعي) أن الله يكلمه وينشئ معه حواراً...!!! قال (ابن جلال) في

كتابه «جلاء الصدا» ما نصه: نقل عن السيد (إبراهيم الأعزب) أنه قال: كنت جالساً في الغرفة مع السيد (أحمد الرفاعي) - رضى الله تعالى عنهما - ورأسه على ركبتيه، فرفع رأسه وضحك بأعلى صوته، فضحكت أنا أيضاً مع البشاشة، فصاح على، وقال: يا إبراهيم مما تضحك، فقلت: يا سيدى رأيتك تضحك فضحكت أنا أيضاً، ثم ألححت عليه ليخبرنى عن سبب ضحكه، فقال: يا إبراهيم، نادانى العزيز - سبحانه - إنى أريد أن أخسف الأرض وأرمى السماء على الأرض. فلما سمعت هذا النداء تعجبت وقلت: إلهى، من ذا الذى يعارضك فى ملكك وإرادتك. قال سيدى (إبراهيم): فأخذته الرعدة، ووقع على الأرض، وبقي فى ذلك الحال زمناً طويلاً^(١٦).

وعلى الرغم من وجود اثنين فى مكان الواقعة إلا أن أحدهما لم يسمع ذلك الحوار الذى تزعم الرواية أنه دار بين الله و(الرفاعي)، وإن كان إخبارنا به قد تم عن طريق (الرفاعي) نفسه. فالحوار يتم فى عالم مغلق تماماً على (الرفاعي) دون الأتباع، فهو كما تزعم الرواية يعد نوعاً من الوحي السماوى الذى يختص به (الرفاعي) دون غيره...!

وهناك حكايات أخرى تتكلم عن حوار (الرفاعي) فى خلوته مع الله - سبحانه وتعالى عما يصفون - وفحواها: أنه بينما كان (الرفاعي) جالساً ذات يوم فى الخلوة وإذا بالنداء من جانب العلى والهاتف يقول: يا أبا الصفا إن الله - سبحانه وتعالى - قد أعطى لك قضاء ثلاث دعوات فاسأل ما تريد؛ فإنك عنده من المقبولين. فعند ذلك توجه السيد الكبير متادباً للتضرع وقال: يا رب أسألك أن ترحم وتغفر لكل مريد لى، وأسألك يارب أن ترحم كل من وأسى أولادى، وأسألك يارب أن ترحم كل من كان محباً موداً إلى ولاهل بيتى. فعند ذلك سمع نداءً أحاطه: يسمع صوتاً ولا يرى شخصاً. والقائل يقول: «يا رفاعى قد استجبنا لك بمقتضى قولنا: ادعونى استجب لكم...!!!»^(١٧).

وإذا كانت هذه الحكاية بدأت بإظهار الحوار مع الله عن طريق وسيط وهو الوحي، وهو ما ينص عليه القرآن صراحة من أن لا حوار مع الله إلا من خلال وسيط وهو الوحي، فإن هذه الحكاية تتدرج ليكون فى نهايتها الحوار مباشرة مع الله، وهو شئ مقصود بالطبع من مؤلفها لإسباغ النقاء الروحى على (الرفاعي) الذى - كما تزعم هذه الحكاية - يتحاور مع الخالق جل وعلا دونما حاجز أو حجاب...!!!

ومن كرامات (الرفاعي) أن يكون واسطة لقبول توبة التائبين، وهى كرامة لا ينفرد بها عن باقى الأولياء، ولكن هذه

الحكاية، التي سنوردها، تتضمن معاني مستترة عن علاقة الحاكم بالمحكوم وأي نوع من قهر المعاملات كان سائداً وقت إبداعها لتكون مرآة عصرية يُرى فيها للحاكم وجه قبيح.

قال (اليفاعى): حكى أنه خرج سيدى (أحمد الرفاعى) - قدس الله روحه - ليلة وقت السحر يتوضأ بين النخيل، فمرت به سفن مصعدة فيها شحنة، وجماعة من أتباع ديوان (واسط) ومعهم جماعة من المدادين وخلفهم جندى من أتباع الديوان، فلما نظر الجندى إلى سيدى (أحمد) قال له: يا شيخ قم معنا، فقام ومشى قدامهم. فأدخله مع المدادين، فمر سيدى (أحمد) معهم حتى وصل إلى القرية المعروفة ببذرية وقت صلاة الصبح. فراه فقير. فصاح واستغاث، فاجتمع الفقراء حوله وأكثروا الضجيج. فلما علم أصحاب السفينة أنه سيدى (أحمد) انزعجوا مما وقع منهم، وعظم عليهم، وجأوا إليه ووقفوا بين يديه معتذرين عما جرى منهم. فقال لهم: يا سادة. وحياتكم ما كان إلا الخير. قضينا لكم حاجة وكسبنا الحسنة وما ضر أنفسى، وأنا ما أزال جالساً فى الرواق ما أعمل شيئاً، وأنتم تسخرون ضعيفاً أو من له صنعة وتبطلونهم من صنائعهم وتأمون فيهم. فإذا عرض لكم حاجة بعد فأعلمونى حتى أساعدكم إلى أن أتعب فأرجع. فقالوا نحن نستغفر الله مما جرى، فتوبنا وأرض عنا. فتوبهم وقال لهم: رضى الله تعالى عنكم وعنا، ثم دعنا لهم وودعهم، فقال له الجندى الذى سخره: يا سيدى. هؤلاء القوم رضيت عنهم، فالبعيد الشقى كيف يكون حاله؟ فقال له: الله - تعالى - يرضى عنك، فقال له الجندى: يا سيدى توبنى، فأخذ العهد عليه وتوبه، وقال له: ربنا يشهد علينا أننا إخوة دنيا وأخرة، ثم صعدوا إلى (واسط)، فترك الجندى خدمة أبناء الدنيا والملوك ورجع إلى سيدى (أحمد) فأخبره بترك الخدمة، ولأزم طاعة الله - سبحانه وتعالى - وصار من خيار الناس رحمة الله تعالى عليه ورضوانه^(١٨).

هذه الحكاية فيها بقية من بقايا الكهنوت القديم، وهو أن يقوم الكاهن أو رجل الدين بدور الوساطة بين العبد والرب، لا يذلف العبد إلى رضا الرب سوى عن طريق رضا ذلك الكاهن أو رجل الدين، وهى، فضلاً عن نقلها لصورة من صور المجتمع وقت إبداعها، ترى استحالة استمرار العمل فى مناخ يدفع إلى استعباد الإنسان للإنسان، وترى الحل ممثلاً فى ضرورة اعتزال هذا النوع من الأعمال التى تسخر الناس لخدمة الحكام من أجل الفوز برضاء الله.

هناك صورة أخرى من كرامات (الرفاعى) يضمن بها راويها للتائبين مكاناً محفوظاً لهم فى الجنة على يد (الرفاعى) وببركته.

فقد حكى أن واحداً من أصحاب (الرفاعى) اصطاد عصفوراً، وشد برجله خيطاً، وعلقه وهو يصيح، فقام (الرفاعى) إليه وشفع للعصفور، والتمس من الرجل خلاصه، فأنبى الرجل، وقال: هذا العصفور لى لم يكن لك فيه نصيب، فقال (الرفاعى): نعم ليس لى فيه نصيب ولا حق، فقال الرجل: أتشتريه منى؟ قال (الرفاعى): نعم. بكم هو؟ قال: بأن أكون فى صحبتك غداً فى دار السلام وأجوز معك على الصراط. قال (الرفاعى): نعم، فقال الرجل: الله على ما نقول وكيل؟ فقال (الرفاعى): نعم، فقال الرجل: أعهد معى، فعهد معه، وخلص العصفور من يده^(١٩).

إن (الرفاعى) هنا يعطى صكوكاً بالجنة للمريد المنفذ لمطالبه، بل ويضمن له ذلك، بغض النظر عما فعله ذلك الرجل فى دنياه من أعمال طالحة!!

كراماته المرتبطة برسول الله (ﷺ)

من أكبر كرامات (الرفاعى) التى تتردد بين أتباع طريقته الصوفية كرامة تقبيل يد النبى (ﷺ)، وهو فى قبره بالمدينة المنورة عندما أدى (الرفاعى) برياضة الحج عام ٥٥٥ هجرية.

هذه المفخرة التى يتباهى بها أتباع (الرفاعى) نجدها مسطورة فوق البيارق والسرايا فى ذكرى إحياء مولده بالقاهرة، ووسط الآيات القرآنية العديدة المكتوبة بطريقة النسيج المضاف أو ما يعرف باسم «فن الخيامية» نجد عبارة (كفى الرفاعى شرفاً تقبيل يد المصطفى) تتوسط الآيات بخط هو أكبر من مثيلها مما هو مكتوب فوق مساحة البيرق القماشية السوداء!!

لقد ذكرت جميع كتب المناقب التى تناولت حياة (الرفاعى) هذه الحادثة بشيء من التفصيل، بل صار بشأنها جدل كثير، البعض أيدها والبعض أنكرها، وسطرت هذه الكرامة فى كتب المناقب نثراً وشعراً على حد سواء.

وفحوى هذه الكرامة أن الشيخ (عز الدين عمر أبى الفرج الواسطى) قال: كنت مع شيخنا ومفرزنا وسيدنا أبى العباس القطب، الغوث، الجامع، الشيخ السيد (أحمد الرفاعى الحسينى) - رضى الله عنه - عام خمس وخمسين وخمسمائة. العام الذى قدر الله له فيه الحج، فلما وصل مدينة الرسول (ﷺ) وقف تجاه حجرة النبى (ﷺ) وقال على رؤوس الأشهاد: السلام عليك يا جدى. فقال له عليه الصلاة والسلام: وعليك السلام يا ولدى، سمع ذلك كل من فى المسجد النبوى، فتواجد سيدنا (أحمد)، وارتعد، واصفر

لونه، وجثا على ركبتيه، ثم قام، ويكى، وأن طويلاً، وقال: يا جده:

فى حالة البعد روحى كنت أرسلها
تقبّل الأرض عنى وهى نائبتى

وهذه دولة الأشباح قد حضرت
قامد يمينك كى تحظى بها شفتى

فمد له رسول الله (ﷺ) يده الشريفة العطرة من قبره الأزهى المكرم، فقبلها على ملا يقرب من تسعين ألف رجل، والناس ينظرون إلى اليد الشريفة. وكان فى المسجد مع الحجاج الشيخ (حياة بن قيس الحراني)، والشيخ (عبدالقادر الجيللى) المقيم ببغداد، والشيخ (خميس)، والشيخ (عدى بن مسافر الشامى)، وغيرهم (٢٠).

وحول هذه الكرامة دار حوار بين الشيخ (عبدالقادر الجيللى) أو المعروف باسم (الجيلانى) والشيخ (اليقوي)، قال (الجيللى): «كنت فى محفل الكرامة التى أكرم الله بها الشيخ (أحمد الرفاعى) بتقبيل يد النبى (ﷺ) فقال (اليقوي): أما حسده على هذه الكرامة من حضر من الرجال؟ فبكى (الجيللى) ثم قال: يا ابن إدريس، على هذا يغبطه الملا الأعلى (٢١).

إن كرامة تقبيل (الرفاعى) ليد النبى (ﷺ) كما ذكرتها الحكاية الأولى، تذكر مجموعة من شهود الواقعة بالاسم، والحكاية الثانية تأتى على لسان (الجيللى) أحد شهود الواقعة، كما تأتى حكاية ثالثة لشاهد ثانٍ هو الشيخ (عدى بن مسافر الشامى) لتأكيد رؤيتهم لها.

قال الشيخ (عدى) وهو يتناول وقائع هذه الكرامة: «كنا فى مسجد النبى (ﷺ) عام حجنا، وكان الشيخ (أحمد الرفاعى) - رضى الله عنه - واقفاً تجاه الحجرة الطاهرة، وقد تكلم بكلمات ضبطها عنه جماعة. فما أتم كلامه إلا وقد مدت له يد رسول الله (ﷺ) فقبلها ونحن ننظر مع الحاضرين. قال: «والله كأتى بها وقد خرجت من القبر المبارك يداً بيضاء سوية طويلة الأصابع، كأنها البرق المضى، وكأتى بالحرم وأمله وقد كاد يميد، وقد كادت تقوم قيامة الناس لما ألم بهم من الدهشة والحيرة والهيبة والسلطان المسمى. وقد قام الرجى وقعد بتكبير الناس وصلاتهم عليه (ﷺ) ومن المعلوم أن هذه المنقبة المباركة بلغت بين المسلمين مبلغ التواتر وعلت أسانيداً (٢٢).

وقد قيلت فى هذه الكرامة أشعار كثيرة، منها قول (سراج الدين الرفاعى المخزومى) (٢٣):

لقد مدح الغوث الرفاعى أمة

وماذا عسى من بعد أن قبل اليدا

ومن شرف الإرث الصريح لذاته

متى نكروه ينكرون محمدا

ويقال إن (جلال الدين السيوطى) ألف قصيدة شعر فى هذه الكرامة سماها «الكنز المطلسم فى مديد النبى (ﷺ) لولده الغوث الرفاعى الأعظم، قال فيها (٢٤):

لواء المجد والتعظيم يعقد

بانواع الثنا للغوث أحمد

إمام الأولياء السيد الرفاعى

أبى العلمين ذى الركن المشيد

ويكفيه افتخاراً فى البريا

على الأفراد مد يمين أحمد

ويقول بعض أتباع الطريقة الرفاعية: إن هذه الكرامة قد جعلت من (الرفاعى) الراكع أمام قبر الرسول (ﷺ) مداساً داس عليه الحجاج عندما مشوا جميعاً فوق رقبة (الرفاعى) إمعاناً فى إظهار التواضع (٢٥)....!!

وتحكى كتب المناقب أن هذا اللقاء بين (الرفاعى) ورسول الله (ﷺ) الذى تم بالاتصال واللمس ليده الكريمة وتقبيلها لم يكن الاتصال الأول والأخير، وإنما حدث اتصال آخر فى العام الذى توفى فيه عندما حج (الرفاعى) للمرة الثانية والأخيرة وزار قبر الرسول، وقال شعراً (٢٦):

إن قيل زوتم بما رجعتم

يا أكرم الرسل ما نقول؟

وأمام هذا السؤال الذى توجه به (الرفاعى) تحكى كتب المناقب أن «ظهر صوت من القبر الشريف، سمعه كل من فى المسجد المبارك يقول:

قولوا رجعنا بكل خير

واجتمع الفروع والأصول

وأمام غرابة الجواب بالشعر المنسوب إلى النبى (ﷺ) يبرر اتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) فى إمكانه التكلم بكل لسان ووفق حالة كل خطاب يتوجه به إليه.

ولم تتوقف علاقة (الرفاعى) بالنبى (ﷺ) عند حد تقبيل اليد والمخاطبة بالشعر، بل يحكى أتباع الطريقة الرفاعية أن النبى (ﷺ) قد أنز للإمام (الرفاعى) فى حجته الأولى بلبس الشاش الأسود (٢٧).

وهذا الشاش الأسود أصبح هو لباس رجال الطريقة الرفاعية المميز لهم في احتفالاتهم بمولده وفي مجالسهم ولقاءاتهم ببعضهم البعض.

وأتباع الطريقة الرفاعية لم يقفوا عند علاقة (الرفاعي) بالنبي (ﷺ) عند هذا الحد من حكايات وروايات الكرامات التي تذكر اتصال (الرفاعي) حياً بالنبي في قبره، وإنما تتعدد حكايات أخرى كثيرة حول رؤى وأحلام لبعض مريديه.

منها ما حكاه (إبراهيم بن إبراهيم الكازروني) من أن بعض أولياء العصر رأى النبي (ﷺ) في المنام فسأله عن السيد (أحمد الرفاعي) - رضى الله عنه - فقال عليه الصلاة والسلام: «نفاذ حكمته في أقطار الأمصار كنفاذ حكم الملوك والخلفاء، وإن هو يرسل خليفة إلى جانب فهو حاكم نفوس أهل ذلك الموضع وأموالهم وأولادهم»^(٢٨).

وفي منام ثانٍ للشيخ (زيد بن عبدالله الغيداقى) سأل فيه (ﷺ) عن هو أعلى المشايخ قدراً، فأجاب النبي (ﷺ) قائلاً: «يا زيد من أقربانك اسمه: أحمد الرفاعي».

إن هذه الكرامات والرؤى لتبين ذلك القرب الذي - وفق رواية الروايات - حظى به إمام الطريقة الرفاعية، وإذا كان بعض الأقطاب قد رأى النبي في منامه أو رآه وكلمه فإن كرامة تقبيل (الرفاعي) ليد النبي (ﷺ) تعد إعجازاً يفوق أى كرامة، وشرفاً لم يحظ به ولى من أولياء الله الصالحين سوى (الرفاعي)، وهو ما يضعه فى مكانة ومنزلة رفيعة بين سائر الأولياء والأقطاب.

كرامات الرفاعي وعلاقتها بالأولياء

فى المعتقد الشعبى المصرى هناك ديوان مكون من أربعة أقطاب هم: (الرفاعي) و(البدوي) و(الدسوقي) و(الجيلانى)، وهذا الديوان ترأسه السيدة (زينب) - رضى الله عنها - وتعتقد له الاجتماعات كلما تطلب الأمر ذلك.

وحيث إن (الرفاعي) و(البدوي) و(الجيلانى) و(الدسوقي) هم أعضاء هذا الديوان فقد نشأت بين هؤلاء الأقطاب الأربعة علاقات، من نوع ما، روتها حكايات شعبية عديدة، تحدد نوعية التقارب بين كل قطب وآخر.

ولأن هؤلاء الأقطاب أصحاب كرامات جميعهم فقد تضافرت فيما بينهم أفعال هذه الكرامات وتداخلت.

وكان (الرفاعي) نصيب وافر من هذه الكرامات التي ارتبطت بعلاقة ما بهؤلاء الأولياء. قال الجيلانى عن

(الرفاعي) ووجوده: «إن جميع الأولياء تشهد أن السيد الكبير (أحمد الرفاعي) غالب أوقاته دائر فى العالم العلوى ووجوده فى العالم السفلى كناية عن النوع، لأنه دائم السكر من خمر محبة الحق، متوجه إلى عالم المحو والفناء المطلق»^(٢٩).

والفناء المطلق فى عرف الصوفية هو الفناء فى ذات الله، لقد أصبح ريانياً يسكن العالم العلوى ويطوف به، ومتى أصبح ريانياً فمن حقه أن يقول للشئ: كن فيكون وفق رغبته ومشيتته.

وتحكى كتب المناقب عن علاقة (الرفاعي) و(البدوي) و(الجيلانى) تلك الحكاية التى جرت وقائعها فى منام راه (السيد البدوي) نفسه. قال (السيد البدوي) بعد أن أسبل جفنيه للنوم: «فإذا أنا بشخصين مهايين قد أقبلأ على، وسلمأ، فرددت عليهما السلام وقلت لهما: من تكونا؟ فقال أحدهما أنا (عبدالقادر الجيلانى) وهذا السيد (أحمد بن الرفاعي)، فقلت لهما: وما الذى تريدان منى؟ فقال لى: يا أحمد قد جئناك ببشارة عظيمة، فقلت: وما هى؟ قال لى: يا أحمد قد جئناك بمفاتيح العراق واليمن والهند والسند والروم والمشرق والمغرب بأيدينا، فإن كنت تريد أى مفتاح شئت أعطيناك لك، فقلت لهما: أنا منكما ولكن ما أخذ المفتاح إلا من يد الفتاح. قال سيدى (أحمد بن الرفاعي): يا ابن عمى يا أحمد. هذا السيد (عبدالقادر) قد صرّفه الله - تعالى - فى وفيك وفى سائر الأحوال وقد خصصناك من بين سائر الرجال وهى هدية من الكبير المتعال، ونحن وأنت فى عنصر واحد، ولم يدخل بيننا دخيل، تزداد بنا شرفاً وتزداد بك تجملاً. فخذ أى مفتاح شئت، فإننا أعطيناك مفاتيح البلاد والعباد بأمر الله - تعالى - ولابد أن تزورنا ونوجهك فى أمر فيه مجال، فإن جميع الأولياء نظروا فى تواريخ الرجال فما رأوا كفوا لهذا الأمر إلا أنت يا فحل الرجال، فانهض وزرنا وخذ فتوحك منا.

وعلى إثر هذه الرؤية فى المنام قام (السيد البدوي) بزيارة (الرفاعي) فى قبره بأمر عبيدة بالعراق قادماً من مكة قبل أن يصل إلى طنطا فى مصر.

يقول (السيد البدوي) عن وقائع هذه الزيارة: «... فدخلنا ضريح ابن عمنا وزرناه ونمنا عنده، وإذا به قد جاء فى المنام، وقال لى: يا أحمد يا بطل ما هكذا فعل الرجال، فنحن أهل الاحتمال برسم المحبة والاستدلال فمئك يقبل حسن المقال ولا يصطلى لك بنار فخل عنك الهزل فسر إلى (فاطمة

(الرفاعي) قال (للبدوي) اللي أعطتك لك فيها أماره؟ قال (البدوي): نعم. قال (الرفاعي) له هل هي دي؟ فأراه يده، (فالبديوي) زعج [صرخ] والكون اترج، فقال (الرفاعي) (للبدوي): ماترعلش يا أحمد يا بدوي. الطريق واحد والبساط أحمدى» (٣٢).

هذه الحكاية تبرز مدى التنافس بين الطرق الصوفية في مصر، فكل مرید يحكى من وجهة نظره، ويقدر انتماء المرید إلى طريقة صوفية معينة يكون إمام هذه الطريقة هو البطل المستحوذ على أحداث الكرامة، وغيره من الأولياء يكون دورهم فيها أقل من نظيره الولي الذي ينتمى مبدع الحكاية الشعبية إليه. وهذا ما نراه جيداً من خلال حكاية (السيد البدوي) و(الرفاعي) و(فاطمة بنت برى) التي يحكيها أتباع (السيد البدوي) حيث ينكمش فيها دور (الرفاعي) بالقياس إلى دور (السيد البدوي). أما في حكاية كرامة تقبيل يد النبي (ﷺ) فإن دور (الرفاعي) فيها يصبح أكبر من دور (السيد البدوي) حيث يحكيها أتباع الطريقة الرفاعية، ويهمهم إبراز دور (الرفاعي) وإظهاره متفوقاً على غيره من الأولياء.

كرامات (الرفاعي) في الطعام

بشّرت ولادة (الرفاعي) بصيامه منذ نعومة أظافره، ومع ذلك فلا توجد كرامات للرفاعي عديدة في الصيام بقدر ذلك الكم الكبير من كراماته في الطعام.

من تلك الكرامات كرامة أنه كان يصطاد السمك بدون شبك للصيد.

حكى الشيخ (تقى الدين على بن باسويه الواسطى)، قال: «جلس سيدي الشيخ (أحمد الرفاعي) - رضى الله عنه - على الشط وأصحابه حوله، فقال: نشتهى أن ناكل اليوم سمكاً مشويّاً، فلم يتم كلامه حتى امتلأ الشط سمكاً من أنواع شتى ووثب منها شيء كثير إلى البر، وراوا في ذلك الوقت بشط أم عبيدة من الأسماك ما لم يُر مثله. فقال الشيخ (الرفاعي): إن هذه الأسماك كلها تسألني بحق الله - تعالى - أن أكل منها، فصاد الفقراء منها شيئاً كثيراً، وشووه وقدموه سماطاً عظيماً في طواجن، فاكلوا حتى شبعوا، وبقي في الطاجن من هذه السمكة رأسها ومن هذه ذنبها ومن هذه بعضها. فقال له رجل: ما صفة الرجل المتمكن؟ قال: هو أن يعطى التصريف العام في جميع الخلائق. قال له: وما علامة ذلك؟ فقال: أن يقول لبقايا هذه الأسماك قومي بإذن الله

بنت برى) في أسرع وقت وبلا إهمال، فإنها صاحبة حال، وقد أعجبت بنفسها في الفعال، وبجمالها تسلب الرجال وتقتل الأبطال، فسر إليها وأدبها، وتعالى، فما وجدنا خصماً يقهرها في حومة المجال إلا أنت يا صاحب الفعال ومرىي الأبطال، وكن عفوا عند القتال، فأنت البطل الشديد النزال، ولا تؤاخذنا يا أبا الرجال». بهذه الرؤية التي رآها (السيد البدوي) يتم تحديد مسار المستقبل بالنسبة إليه وفق تعاليم (الرفاعي) و(الجيلاني)، فهما كانا بالنسبة إلى (السيد البدوي) بمثابة الهادين في طريق سنواته المقبلة.

ويستطرد (السيد البدوي) في ذكر هذه الواقعة ورد فعله تجاهها فيقول: «... فاستيقظت من منامي، وأخبرت أخى (الحسن) بما قال لي السيد (أحمد بن الرفاعي)، فقال لي: يا أخى يا أحمد أما أنا فقد اشتقت إلى أهلى. أى شيء يقول الناس، خلّوا أهلهم وعيالهم وساحوا في الأرض على وجوههم. فما أقمنا في (أم عبيدة) ثلاثة أيام، وسافرنا منها يوم الثلاثاء ونحن فرحون مسرورون من كثرة ما حصل لنا من الفتوحات والخيرات في حضرة سيدي (أحمد الرفاعي) وغيره» (٣٠).

ومن الحكايات الشعبية التي تتردد شفاهة بين أتباع الطريقة الرفاعية عن علاقة (الرفاعي) بالأولياء خاصة علاقته (بالسيد البدوي) هذه الحكاية التي تتناول كرامة تقبيل (الرفاعي) ليد النبي (ﷺ) والتي تقول:

«في يوم أن أخذ (الرفاعي) العهد من حضرة النبي (ﷺ) تقابل مع السيد (أحمد البدوي)، فسيندا (الرفاعي) قال له: أنا أخذت العهد من حضرة النبي (ﷺ)، فحصل في نفس السيد (أحمد البدوي) شوية زعل، فقال له (السيد البدوي): أنا حاروح أخذ العهد من حضرة النبي (ﷺ)، فقال له (الرفاعي): لا تغضب. اشهدوا جميعاً بأن جميع الطريق كله أحمدى، فرضى (السيد البدوي) بذلك» (٣١).

الحكاية الشفاهية نفسها يرويها آخر قائل: «لما (الرفاعي) أخذ القبضة من حضرة النبي (ﷺ) قابل (السيد البدوي) وقال له: يا (أحمد يا رفاعي) أنت فرحان ليه؟ قال: أخذت القبضة الشريفة من حضرة النبي (ﷺ) قال (البدوي): أنا أخذت القبضة من ذات العلى، (الرفاعي) قال (للبدوي): اليد اللي أعطتك العهد لك فيها أماره؟ فالشيخ (الرفاعي) لما خد القبضة من حضرة النبي (ﷺ) وباس إيد حضرة النبي (ﷺ) إيد (الرفاعي) أصبحت منورة، فالشيخ

تعالى واسعى فتقوم وتسعى، ثم اشار الشيخ (الرفاعي) إلى تلك الطواجن بيده، وقال: أيتها الأسماك التي في الطواجن، قُومى واسعى بإذن الله تعالى، فلم يتم كلامه حتى وثبتت تلك البقايا في البحر أسماكاً صحيحة وزهبت في الماء من حيث أتت^(٣٣).

إن راوى هذه الحكاية لا يغفل عن بآله حكاية السمكة وسيدنا (الخضر) وسيدنا (موسى) - عليه السلام - التي سقطت من المكمل أو الفقة وهي مملحة ميتة لتأخذ لها طريقاً في الماء سباحة، كعنوان لمعجزة جاءت على يد عبد صالح يدرب نبياً في طريق شاق يتطلب الصبر من الأنبياء، وعدم الاستعجال، وفقر الأقواه كلما أشرق في الأفق نور معجزة ما.

وإذا كانت الكرامة السابقة تضع (الرفاعي) صائداً للسمك، فهناك كرامة أخرى تضع (الرفاعي) صائداً للآوز.

حكى الشيخ (أبو الفرج عبد الرحيم) فقال: «كنت جالساً يوماً بحيث أرى الشيخ (أحمد الرفاعي) - رضى الله عنه - وأسمع كلامه. وكان هو جالس وحده. فنزل عليه رجل من الهواء، وجلس بين يديه. فقال له الشيخ: مرحباً بوجد المشرق. فقال له ذلك الرجل: إن لى عشرين يوماً ما أكلت ولا شربت فيها وإنى أريد أن تطعمنى الآن شهوتى. قال: وما شهوتك، فنظر في الجو فإذا خمس أوزات طائرات. فقال: أريد إحدى هذه الأوزات بين يدي مشوية ورغيفين وماء بارد. فقال (الرفاعي) لك ذلك. ثم نظر إلى تلك الأوزات، وقال: عجل لى بشهوة الرجل. فما أتم كلامه حتى نزلت إحداهن بين يديه مشوية، ثم مد الشيخ يده إلى حجرين بجانبه، ووضعهما بين يديه رغيفين يصعد فوارهما من أحسن خبز الدنيا منظرًا، ثم مد يده إلى الهواء فإذا فيها كوز أحمر فيه ماء فاكل الرجل الأوزة وما بقى منها سوى عظامها، وأكل الرغيفين، وشرب الماء، وزهب في الهواء من حيث جاء. فقام (الرفاعي) وأخذ تلك العظام ووضعها على يديه ومسح بيمينه عليها، وقال: أيتها العظام المتفرقة الأوصال المتقطعة اذهبي بسم الله الرحمن الرحيم، فذهبت أوزة سوية، وطارَت في الجو حتى غابت عن نظري^(٣٤).

إننا سنلاحظ هنا على هذه الحكاية، والتي قبلها، أن كرامة (الرفاعي) مزدوجة الفعل في كليهما سواء بالنسبة إلى السمك أو بالنسبة إلى الآوز.

والآزواج هنا في أمرين معاً: أولهما في طريقة الصيد التي تتم بلا أداة صيد كالشباك أو الأسلحة، وإنما بمجرد إبداء الرغبة أو بالنظرة الموجهة إلى الشيء المراد اصطياده.

وثانيهما، في طريقة عودة البقايا إلى سابق عهدها كأن شيئاً لم يكن، مما يعطى انطباعاً بأن الكون بهذه الكرامة أو تلك لم يخسر شيئاً أو أن فاتورة الحساب أصبحت مدفوعة الثمن في التو واللحظة!!!

وإذا كانت هاتان الحكايتان السابقتان قد عاد نفع الطعام فيها على قلة من أصحاب (الرفاعي) ومريديه فإن ذلك لا يعد شحاً أو أن اتباع (الرفاعي) كانوا قليلين من ناحية العدد وتلبية رغباتهم واحتياجاتهم من الطعام. فقد نقل (الفاروقى) أن حلقة مريدى (أحمد الرفاعي) كانت ستة عشر ألفاً، وكان (الرفاعي) يمد لهم السميط صباحاً ومساءً!!!^(٣٥).

إننا نخال أن هذا الرقم الكبير الذى أورده هذه الحكاية لم يكن بغرض إظهار مدى اتساع كرامات (الرفاعي) في تغذية مريديه بقدر ما هو إظهار لتلك العصبية والعزوة الكبيرة لاتباع الطريقة الرفاعية!!

ومن كرامات (الرفاعي) زيادة الغلال لمن يرى من أتباعه. قيل إنه رأى في المنام ذات مرة أن الغلاء يأتى على الخلائق مدة ثلاث سنين، ولا يزيد فيها الماء ولا ينزل من السماء المطر حتى أكل الناس الميتة وماتوا على الطرق جوعاً. فمر (الرفاعي) على أحد أصحابه ويدعى الشيخ (على بن نصر)، وكان كثير العيال، فبينما هو يوماً فى بيته إذ رأى (الرفاعي) يقص عليه رؤياه، وعرض (الرفاعي) أن يشتري من الغلة فى الرخاء ما يكفيه لتلك المدة. فقال الشيخ (على): لا والله. لا فعلت ذلك. وكيف أشبع وجارى جائع. فقال (الرفاعي): يا على أحسنت. بارك الله فيك وجزاك الخير فابن غلتكم التى لكم فى البيت؟ قال: فى الغرفة. فقال (الرفاعي): خذنى إليها. فصعدت معه إليها، فترك (الرفاعي) يده فيها وقال: بسم الله الرحمن الرحيم. ثم قال: يا على لا تترك أحداً يصعد إلى الغلة ويأخذ منها إلا زوجتك وحدها تأخذ حاجتها، فقال: السمع والطاعة، ثم خرج (الرفاعي) من البيت رافعاً قدمه فى الهواء وغاب الشيخ (على) فلم يدر كيف مر. ثم أتى الغلاء والقحط على الناس كما رأى (الرفاعي)، فلم يزل الشيخ (على) وعياله ياكلون من تلك الغلة مدة الغلاء ويقبض بحالها إلى زمن الرخص بكرامات (الرفاعي) وبيركاته^(٣٦).

وكرامات (الرفاعي) فى هذه الحكاية متعددة، فهو أولاً يعرف الغيب ومستقبل الأيام من خلال رؤى المنام، وثانياً، إن بركته تزيد فى الغلال فلا تنقص متى لمسها وقرأ عليها

البسمة. وهو ثالثاً يسير في الهواء، وإن كان الحكاء لم يشر إلى ذلك عند مجيء (الرفاعي) واكتفى بأن أشار إلى ذلك عند مغادرة (الرفاعي) للبيت، كأنما أراد (الرفاعي) أن يراه أحد ليشهد على هذه الكرامة وهي سيره في الهواء...!

وشبيه بهذه الكرامة كرامة أخرى حدثت مع (السيد البدوي) بالظروف نفسها والنتائج نفسها، الأمر الذي يفتح باباً للنقاش في مسألة حقيقة التنافس بين أتباع الطرق الصوفية في مصر، وهل هذا التنافس نتج عن أخذ بعض الكرامات من بعض الأولياء وإضافتها على البعض الآخر منهم حتى لا يتميز ولي عن ولي آخر، مما يؤكد ذلك التشيع والتحزب والتحيز..!

يقول أتباع (السيد البدوي) عن إحدى كراماته إنه لما وصل إلى طنطا ظهرت أولى كراماته على يد الشيخ (ركين) بتحويل الشعير إلى قمح، ثم تلا ذلك أن دعا (السيد البدوي) الشيخ (ركين) وقال له: يا ركين، إن الله - تعالى - أطلعني على غلاء عظيم يقع في الكون، فاشتري القمح وأخزنه عندك لينتفع به الناس ولا يحتاجوا إلى أن يسافروا إلى البلاد في طلبه، وترخص لها إكراماً لهم ولنبههم - صلى الله عليه وسلم - فتقدم إليه الحاج (ركين) وقبل يده، وانصرف من عنده وجعل يشتري القمح حتى لم يبق معه درهم ولا دينار، وكان السعر أرخص ما يكون في ذلك الوقت، وجعل يأخذ حلى نسائه وأقاربه وأمتعتهم ويبيع ذلك ويشتري بثمنه القمح، ويخزنه في الحواصل، فلم تمض الأيام إلا قليلاً حتى وصل السعر منتهاه، واحتاج الناس إلى الشراء من البلدان، فاستأنن الحاج (ركين) أستاذه (أحمد البدوي) في البيع. فقال له: بع للناس وسامحهم وترخص لهم وادخر ذلك عند الله - تعالى - ففتح الحاج (ركين) حواصله وباع، وتحصل عنده من ذلك شيء كثير، ثم أخرج القائمة بأثمان الحلى وكل من كان أخذ منه شيئاً رده له بزيادة ومدّ لأهله الأسمطة وأكرمهم غاية الإكرام وشكروه على ذلك،^(٣٧).

إننا إذا ما قارنا بين الحكايتين سنجد التشابه واضحاً في جعل (الرفاعي) و(البدوي) مصدراً لمعرفة الغيب في أمر حدوث سنين عجاف، وهي مسألة لم تكن جديدة في الفكر الإسلامي. فقد ذكر القرآن من قبل قصة معرفة نبي الله (يوسف) - عليه السلام - للسنين السبع العجاف مما أعطى، بتفسير هذا النبي الكريم للأحلام، مخرجاً من ذلك الجذب والقحط والجوع الذي أوشك أن يحيق بالبلاد، فلما حاق بها جاءت التدابير الوقائية قنطرة لعبور هذا الخطر المهلك إلى بر الأمان.

ولعل كُتّاب المناقب لم يرغب عن بالهم قصص الأنبياء واستلهم بعض معجزاتهم التي لا يشوبها شائبة في إضفاء جو من الاعتراف الضمني بنقاء هذا الولي أو ذاك. هذا الأمر وارد بالطبع، ووارد أيضاً الاقتباس من كرامات الأولياء الآخرين بصرف النظر عن أن هذا الولي يسبق ذاك في الميلاد أو في الوفاة..!

ثعابين (الرفاعي) المروضة في دولة الأشباح

في الأمثال الشعبية المصرية هناك مثل يقول: «مدام مانتش رفاعي بتمسك الثعبان ليه»^(٣٨).

وهذا المثل الشعبي يبين اعتقاد العامة في قدرة أتباع الطريقة الرفاعية على ترويض الثعابين والإمسك بها، وذلك عن طريق تلاوة تعازيم وقراءات خاصة تخضع هذه الثعابين لهم.

ويبدو أن شهرة الرفاعية بترويض الثعابين قديمة جداً. وأقدم مصدر - فيما بين أيدينا من المصادر - أشار إلى ذلك هو كتاب «المصريين المحدثين - شمائلهم وعاداتهم» للمستشرق الإنجليزي (إدوارد ولیم لين) الذي ألفه في عام ١٨٣٤ ميلادية.

لقد أشار (لين) في مواضع عديدة من كتابه إلى طائفة الرفاعية والسعدية [المتفرعة منها] اللتين تقومان بترويض الثعابين في احتفالات بالموالد الشعبية وقيام أو عودة المحمل، وذلك بتلاوة بعض العزائم الخاصة لإخراج أي ثعبان مختبئ والإمسك به^(٣٩).

وعلى الرغم من كثرة كرامات (الرفاعي) وتنوعها إلا أن كتب المناقب لم تذكر كرامة واحدة لإمام الطريقة الرفاعية في إمساكه لثعبان، وإن كان قد أشار (المنائي) في طبقاته إلى أن (ابن خلكان) ذكر أن الرفاعية ياكلون الثعابين.

ولقد حكى لنا أحد أتباع الطريقة الرفاعية حكاية عن ثعبان هي على النحو الآتي:

«عندما أراد الحاقدون إفناء التصوف في مصر أحضروا ثعباناً كبيراً لهم في العصر العباسي الثاني (!!) فأتى الشيخ (على أبو شبك الرفاعي) - ابن أخت (الرفاعي) - إلى مصر ببركة (الرفاعي) وقرأ حزب (الرفاعي) الصغير ثم وضع عصاه على الأفعى فخر لحماها ينسل - أي يسبح - ببركة (الرفاعي) وبركة الله^(٤٠).

وينتشر بين أتباع الطريقة الرفاعية قَسَمٌ للإمسك بالثعبان، لكنهم لا يطلعون عليه أحدًا من الناس؛ حيث يعتبرون أن ذلك يعد سرًّا من أسرار الطريقة الرفاعية التي يجب ألا يعرفها أحد غيرهم، بل إن هذا القسم لا يعرفه من أبناء الطريقة سوى الرؤساء المدربون على الإمساك بالثعبان، ومن معرفة أنواعها ومقدار خطورتها وسمومها، غير أننا بالعبور والمثابرة واكتساب الثقة منهم استطعنا أن نتوصل إلى عبارات هذا القسم، بل الحصول على بعض صورهم مع الثعابين التي أمسكوا بها ويضعون صورهم عليها في بطاقات الانتساب للطريقة الرفاعية، كأنما وجد الثعبان معهم في الصورة هو دليل على قدرتهم على الإمساك بها.

هناك قسم للإمسك بالثعبان الظاهر، كما أن هناك قسمًا آخر للثعبان المختفي!

قسم الثعبان الظاهر^(٤١).

بسم الله الرحمن الرحيم
 كرا .. كرنس [كلمات سريرية في علم المعنى]
 قيّد واجبس
 أقسمت عليك بالطور [قسم من القرآن]
 والكتاب المسطور [من القرآن الكريم]
 في رق منشور
 والبحر المسجور
 قيّده يا رفاعي
 لجّمه يا سعد الدين^(٤٢).

ويلاحظ على هذا القسم خلط الكلمات السريانية بالعبارات القرآنية 'إضفاء المعاني السحرية عليه، ووسمها بميسم قرآني مقدس، مع إظهار الاستنجاد ببعض الأولياء مثل (الرفاعي) ر (سعد الدين) في تنفيذه.

قسم الثعبان المختفي^(٤٣)

لا إله إلا الله
 ولا شريك له
 ولا على الله غالب
 رب المشارق والمغرب
 رب الحيات والعقارب
 أقسمت عليك أيها الثعبان
 بالكريم الحنان
 بحق بدأت بسم الله
 ورحى به اهتدت

إلى كشف أسرار باطنة انطوت
 وصليت في الثاني على خير خلقه
 محمد من زاح الضلالة الغلت (الكرة والفحش والنفاق)
 سألته بالاسم المعظم قدره
 بأن أهوَجَ خلَجُوتُ هَلْهَلْتُ
 بصمصام طمطم بالنور والضيا
 بمهراش مهاريش به النار أحمَدْتُ
 يحيى حياة القلب من دنس به
 بقيوم أقام السر في فأشرقت (بمعنى أشرقت بنور القدرة الإلهية).

.....
 (٤٤).....

بثلاث عصي صُفِّتْ بعد خاتم^(٤٥)
 على رأسها مثل السهام تقومت
 وميم طميس ثم سلم
 في وسطها بالجرتين تشرقت
 وأربعاً مثل الأنامل صفتت
 تشير للخيرات وللرزق جمعت
 وهاء شقيق ثم واو مقوس
 كأنبوب حجاب (ملتوي) من السر التوت
 وآخرها مثل الأوايل خاتم
 خماسي الأركان.

ولقد أثار اهتمامنا هذا القسم بغرابته في المعاني المجهولة فيه وتراكيبه اللغوية الغامضة، ولما أخذنا في البحث في كتب السحر، وجدناه في كتاب «شمس المعارف» لمؤلفه (البوني) بنصه في صفحة ٨٢ من الجزء الأول تحت عنوان الدخول على الأكابر، وإن كنا قد وجدنا في الكتاب نفسه في صفحة ٥٢ من الجزء الأول أن اسم السلام من أكثر من ذكره سلمه الله - تعالى - من جميع الآفات ومن أكثر من ذكره إلى أن يغلب عليه منه حال ثم أمسك الحية والعقرب فإنها لا تضره أبداً!!!

موكب الاحتفال بالمولد

بدأ الاحتفال عصر يوم الخميس ٢٨ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢١ يناير ١٩٩٣ بأن تجمع أتباع الطريقة الرفاعية أمام مسجد السيدة زينب - رضى الله عنها - وقد وضع أمام المسجد لوحة كبيرة أمام مدخل المسجد كتب عليها عبارة «الطريقة الرفاعية»، وعلى الرغم من أن الوقت كان وقت صلاة العصر إلا أن نسبة كبيرة ظلت منتظرة من أتباع

وعلى الرغم من أن بداية الموكب الاحتفالى كان فى تمام الساعة الثالثة والنصف إلا أربع دقائق من أمام مسجد السيدة زينب، فقد انتهى ركب الموكب فى تمام السادسة والنصف بالقلعة أمام مسجد الرفاعى، فى مدة ثلاث ساعات كاملة، وسط فرح وابتهاج أتباع الطريقة الرفاعية الذين جاؤا من كل حذب وصوب وجمهور الأهالى الذين كانوا يقذفون الموكب من الشبايك والشرفات ببعض قطع من الحلوى.

كان لافتاً للنظر ذلك الدرويش الذى كان يحمل «جطاء» (هو الجزء المعدنى من إطار سيارة) ويصله بسيخ مدبب يدق عليه بمطرقة معدنية ثقيلة، ومع كل طرقة كان ينغرس فى خد أحد الأتباع فينفذ من فمه من الداخل إلى الخارج ببروز طرف مدبب بطول حوالى ٥ سنتيمترات، ثم سرعان ما يسحبه ذلك الدرويش دون أن تراق نقطة دم واحدة أو يترك ذلك أثر قطع على الخد...

إنها صورة يرفضها العقل تماماً ولا أعرف كيف رأت ذلك عينائى اللتان سوف ياكلهما الدود!!!

إنها لن تخرج عن أن تكون صورة من صور الحوالة أو كالحسرة الذين نراهم فى التلفزيون... ومع ابتعاد الموكب بعيداً عن عيني، وابتلاعه لصورة شعوعة ذلك الدرويش، كانت تظن فى أذنى عبارة (الرفاعى) عن (دولة الأشباح التى حضرت)، وتساءلت... هل صحيح أنها حضرت؟

الطريقة الرفاعية خارج المسجد تنتظر ختام الصلاة ويد الموكب، وفور أن نودى بذلك اندفع عدد كبير منهم ليكونوا فى مقدمة الموكب، على الرغم من أن السيد (أحمد محمد الرفاعى) خليفة الطريقة الرفاعية كان يمتطى جواده البنى اللون ويشارته السوداء فى آخر الموكب.

وقد برز فى الموكب حملة البيارق السوداء وحملة السيوف والدبابيس وفرق الطبل البلدى والصنوج والسلامية.

وقد برز فى الموكب أتباع الطريقة الرفاعية بمحافظه السويس، الذين شاركوا فى الموكب بنموذج من المراكب ذات المجداف، وضعوه فوق أربع عجلات كان يشدها فى الموكب أحدهم، فى حين وقف فوقها نحو أربعة رجال، وبعض الأطفال يزمرون ويدقون الطبل.

وعلى كثرة الطبول والآلات الموسيقية الشعبية إلا أن دق الطبول كان هو السيد فى الموكب بحيث غطى تماماً على أى هتاف كان يقال اللهم إلا بعض هتافات تقول «يا رفاعى»، أو «مدد يا أبا العلمين يا رفاعى» أو «مدد مدد»، أو «لا إله إلا الله»، أو «يا سيدى خميس يا رفاعى يا عريس»...

لقد اتخذ مسار الموكب اتجاه شارع بور سعيد ثم شارع راتب باشا حلمى بالحلمية الجديدة، فشارع أحمد عمر يسار قسم الدرب الأحمر، فشارع محمد على عند جامع قيسون، حتى وصل إلى مسجد (الرفاعى) بالقلعة.

الهوامش والمراجع

- (١) سعيد عبدالفتاح الصياد، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص ٤٧٢، ٤٧٥، مطبعة الأمانة بجيزة بدران، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
- (٢) إبراهيم الرفاعى، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله» للإمام أحمد الرفاعى، ص ٥، دار آل الرفاعى، مصر، قنا، قوص، حجازة قبلى، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- (٣) الراوى هنا هو هديب كمال كامل أحمد، ٤٧ سنة، من أتباع الطريقة الرفاعية باللاهون، بحر يوسف، الفيوم، لقاء تم فى يوم الأربعاء ٢٧ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء حضوره مولد الرفاعى بالقاهرة.
- (٤) الراوى هو الحاج/ محمد محمد إبراهيم عوض الرفاعى، ٥٠ سنة، نائب الطريقة الرفاعية بمغاغة بمحافظة المنيا، فى التاريخ نفسه والمكان السابق.
- (٥) عبدالوهاب الشعرانى، «الطبقات الكبرى المسمّاة بلوائح الأنوار فى طبقات الأخبار»، ص ١٤١ ج ١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.
- (٦) محمد أبو الهدي الرفاعى الصيادى، «قلادة الجواهر فى ذكر الغوث الرفاعى وأتباعه الأكابر»، ص ٣٣، دار القلم العربى، حلب، سوريا، بدون تاريخ.
- (٧) المرجع السابق، ص ٣٣.
- (٨) المرجع السابق، ص ٤١.
- (٩) أحمد الرفاعى، «البرهان المزيّد»، ص ٢٧، تحقيق: صلاح عزام، مكتبة دار الشعب، ١٩٨٢.
- (١٠) صلاح عزام، «أقطاب التصوف الثلاثة»، ص ٢٥، دار الشعب الطبعة الثالثة، نوفمبر ١٩٦٨.
- (١١) محمد أبو الهدي الرفاعى الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٠.
- (١٢) عبدالوهاب الشعرانى، «الطبقات الكبرى...»، ص ١٤٢، ج ١.

- (١٣) أحمد الرفاعي، «البرهان المزيّد»، ص ٢٨.
- (١٤) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٨.
- (١٥) محيى الدين الطعمى، «الجواهر فيمن رأى الخضر من الأكابر»، ص ٦٦، مطبعة السعادة بميدان أحمد ماهر، القاهرة، ١٩٨٨.
- (١٦) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ٨٠.
- (١٧) المرجع السابق، ص ٤٢٤.
- (١٨) اليافعى، «دروس الرياحين فى حكايات الصالحين»، ص ٤٤٠، مؤسسة عماد الدين، قبرص، بدون تاريخ.
- (١٩) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ٦٠.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ١٠٨.
- (٢١) المرجع السابق، ص ١٠٩.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٩.
- (٢٣) إبراهيم الرفاعي، من مقدمة كتاب «حالة أهل الحقيقة مع الله لأحمد الرفاعي»، ص ٦.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٦.
- (٢٥) الراوى هو إبراهيم محمود صالح، ٢٩ سنة، نائب السادة الرفاعية عن نقطة الأحواز بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية.
- (٢٦) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ١٠٩.
- (٢٧) سعيد عبدالفتاح الصياد الرفاعي، «التصوف عقيدة وسلوك»، ص ٥٠١.
- (٢٨) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ٢٨.
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٢٨.
- (٣٠) عبدالصمد الأحمدي، «الجواهر السنية والكرامات الأحمديّة»، ص ٥٣، مكتبة محمد على صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
- (٣١) الراوى هو الحاج عبدالنبي حسن خاطر، ٦٨ سنة، من أتباع الطريقة الرفاعية بكفر شكر الشويك بمركز شبين القناطر بمحافظة القليوبية، يوم الأربعاء ٢٧ رجب ١٤١٣ هجرية الموافق ٢٠ يناير ١٩٩٣ أثناء الاحتفال بمولد الرفاعي.
- (٣٢) الراوى هو حسن يوسف خميس، ٧١ سنة، الفيوم.
- (٣٣) محمد أبو الهدى الرفاعي الصيادى، «قلادة الجواهر...»، ص ٧٣.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ٧٣.
- (٣٥) المرجع السابق، ص ٦٨.
- (٣٦) المرجع السابق، ص ٧٨.
- (٣٧) عبدالصمد الأحمدي، «الجواهر السنية»، ص ٤١، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر، القاهرة، ١٩٤٤.
- (٣٨) إبراهيم أحمد شعلان، «الشعب المصرى فى أمثاله العامية»، ص ١٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- (٣٩) إدوارد وإيم لين، «المصريون المحدثون - شمائلهم وعاداتهم»، ص ٢٠٢، ٢١٢، ٢١٥، ٣٣٠، ٣٩٦، ٤٠٨، ترجمة: على طاهر نور، دار النشر للجامعات ١٩٧٥.
- (٤٠) الراوى هو نور محمد أبو العلا، ٢٩ سنة، شاورية، مفاغة، المنيا.
- (٤١) الراوى هو عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة، ٦٦ سنة، خليفة السادة الرفاعية بقلندول، مركز ملوى بمحافظة المنيا.
- (٤٢) أشار الراوى عندما سألناه عن اسم (سعد الدين) من يكون فلجاب أنه (سعد الدين الجبائى) وهو تلميذ من أتباع (الرفاعي) فى عصره، وقد بحثنا فى المراجع عن اسم (سعد الدين الجبائى) هذا فوجدنا أن (إدوارد وإيم لين) قد ذكره فى كتابه «المصريون المحدثون...» ص ٢١٢، حيث قال فى معرض تناوله للطريقة الرفاعية أن السعدية فرقة أخرى من الرفاعية أشهر من العلوانية الرفاعية وقد أسس السعدية الشيخ (سعد الدين الجبائى)، وأعلامها وعمائم أعضائها خضراء، وقد تكون عمائم قائمة. ويوجد فى هذه الطائفة دراويش يسكنون الثعابين السامة والعقارب بلا خوف، ويلتهمون بعضها، إلا أنهم ينزعون أنياب الثعابين حتى يأمنوا شرها.
- (٤٣) الراوى نفسه.
- (٤٤) خشى الراوى إخبارنا بكل عبارات القسم خشية معرفة السر الذى يتكتمه كل من يعرفه من أبناء الطريقة الرفاعية، ولما ألحنا عليه وتلبية لرغبته طلبنا منه أن يقرض على جزء من القسم فلا يذكره لنا ثم يكمل الباقي منه، فارتاح الراوى، وترك جزءاً منه وأكمل بعد ذلك وهو مطمئن إلى أننا لم نعرف السر كاملاً.
- (٤٥) القسم من هنا يأخذ وصف حروف سريانية شكلها على النحو الآتى:
- وهذا القسم تعلمه الراوى (عبدالرحيم عبدالعزيز وهبة) من شيخ يدعى (عبدريه) من «بنى أحمد» بمركز المنيا بمحافظة المنيا، وكان كبيراً فى السن، وكانت كتابته يد بقلم (حجن) غاب، وكان الحبر ماء ورد وزعفران، وفق رواية الراوى نفسه.

توظيف الموسيقى الشعبية في سينما الطفل

د. جهاد داود

قوميتها بالبحث في تراثها وجذورها لتأصيل هويتها المتفردة، وانشغل الباحثون في دراسة مقامات شعوبهم وإيقاعاتها، وأصغوا السمع لأغانهم الشعبية، وتعمقوا في تاريخهم وعاداتهم وتقاليدهم وأقاصيصهم وملاحمهم الشعبية، وكان من آثار ذلك ظهور الاتجاه القومي بوضوح في مؤلفات الموسيقيين الأوروبيين خلال القرن العشرين^(٢).

لقد أدرك عالم الشمال قبة التراث في التعبير عن الذات وتأصيل الفكر وتنمية القدرات وحركة الخلق والإبداع وتحقيق الأمانى والأحلام، فبدأ مبكراً في دراسة تراثه الموسيقى الشعبي، بل اندفع يبحث في موسيقى الشعوب العربية عن الموسيقى الأوروبية^(٣)، ليفغى موسيقاه بعناصر موسيقية مختلفة، وليفيد من تجارب شعوب كانت لحضارتها وثقافتها مكانة مهمة في عصور تاريخية مختلفة وسابقة.

لقد بدأت تلك الدراسات بتسجيل الآثار الموسيقية للحضارات القديمة، وكتبت دراسات تاريخية حول موسيقى الشعوب خلال العصور المختلفة تضمنت فصولاً حول الموسيقى المصرية القديمة، والموسيقى الشعبية المصرية، والموسيقى العربية^(٤)، وكذلك تضمنت دراسات حول

أبرزت حركات التحرر الاجتماعي والسياسي في أوروبا خلال القرن الماضي ثورة صناعية ضخمة، وأظهرت الحاجة الملحة إلى اتجاهات ثقافية جديدة، اتخذت من شعارات الثورة الفرنسية عن الحرية والإخاء والمساواة نموذجاً مثالياً لها. وانعكس ذلك على الاهتمام بفنون الشعوب الأوروبية المختلفة بوصفها تعبيراً ديمقراطياً فرض نفسه لجذب القوى الشعبية المؤثرة في حركة التحرر الاجتماعي والسياسي من جانب، ولتأكيد قومية الشعوب وإبراز هويتها والبحث في جذور وأصول ثقافتها من جانب آخر، بعيداً عن جو القصور والملوك والنبلاء الذي كان محور الفنون خلال العصور السابقة.

وكانت من أهم مظاهر هذا التغيير تشييد المسارح وقاعات الموسيقى لتجذب جمهوراً جديداً من طبقات الشعب المتوسطة والعامة، والذي فرض بدوره ذوقاً موسيقياً جديداً بدأت ملامحه تظهر من اهتمام المؤلفين الموسيقيين بالاتجاه القومي، في الموسيقى الأوروبية، من خلال رومانسية القرن التاسع عشر^(٥)، وليبدأ المؤلفون والباحثون والعلماء في رصد ظواهر الموسيقى الشعبية؛ حيث أصبحت الشعوب تتطلع إلى مزيد من التقارب والألفة، وتسعى إلى تأكيد

الموسيقى الصينية والهندية والإيرانية والتركية والفارسية وغيرها من موسيقى الشعوب والقوميات في العالم كله.

ومع اكتشاف إديسون للفوتوجراف الذي يعتبر ثورة علمية في تطور علوم الموسيقى؛ حيث أمكن تسجيل الموسيقى وإعادة سماعها مرة أخرى، بدأت الدراسات الموسيقية مساراً جديداً أكثر دقة وعلمية، وبدأ البحث حول النظم الموسيقية (٥) المختلفة لشعوب العالم، وبدأ الباحثون والعلماء الأوروبيون يتجهون بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ الموسيقى لبحث ظواهر الموسيقى الشعبية المختلفة، ومنهم من اهتم بالبحث والدراسة في الموسيقى المصرية والعربية خلال العصور المختلفة (٦).

ومن جانب آخر...

أعادت ظروفنا الاجتماعية والسياسية في مصر، خلال القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، مسيرة حركة التطور العلمي في دراسة التراث الموسيقي الشعبي المصري، فمعظم الدراسات العربية والمصرية التي كتبت خلال تلك الفترة التاريخية، وأغلبها في مجال الأدب الشعبي، كانت «أدعى إلى الأسى منها إلى التقدير، ويتصف الكثير منها بالاستعجال والسطحية، وكان الجهد المبذول فيها لا يتميز بالجد والاستقصاء والدقة» (٧).

ورغم الاهتمام المتزايد بميراثنا الشعبي وحركة التطور العلمي والمنهجى التي سادت مصر خلال النصف قرن الأخير، وكما الدراسات العلمية وخاصة في مجال الاجتماع والأدب الشعبي، ومساندة واهتمام الدولة بالفنون الشعبية بعنصرها القومي وتأكيداً للهوية وجذباً لجماهير الشعب العاملة ودفعاً لها للمشاركة في حركة التغيير والبناء، إلا أن الطريق مازال أمامنا طويلاً للحاق بمسيرة عالم الشمال، خاصة ونحن نملك ثراءً ضخماً من تراثنا الشعبي، وكنوزاً لاتعد ولا تحصى من تراكمات ثقافية تمتد لأكثر من سبعة آلاف عام.

فهل أن الأوان لكى تلتقى جهود العلماء وأحلام المبدعين في خلق حركة قومية مصرية تتخذ من التراث الشعبي المصري ركيزة لها، ولتكن بدايتها مع طفل اليوم ومستقبل الغد.

الطفل والموسيقى

للموسيقى تأثير خاص وعميق على الطفل، في فترة نموه المبكرة وتحديثنا العديد من الدراسات والأبحاث عن أهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى خلال مراحل الطفولة المختلفة، وهو تأثير ودور متشعب الجوانب متعدد الأهداف منه:

(١) إن الموسيقى قادرة على إثراء الجانب الوجداني للطفل ليساعد الجانب المادى وصولاً إلى مواجهة سوية لمعطيات البيئة.

(٢) إن الموسيقى بالنسبة إلى تنشئة الطفل هي العنصر المكمل لشخصيته.

(٣) إن للموسيقى تأثيراً في تكوين وتنمية ملكة الخلق والابتكار والإبداع، ووسيلة مهمة لتقويم النفس.

(٤) للموسيقى دورها في الارتقاء بالسلوك الاجتماعي والقومى للطفل.

(٥) تنمى الموسيقى النواحي الجسمية والتأزر الحركى والعضلى للطفل.

(٦) تنمى الموسيقى القدرة على التمييز السمعى والملاحظة وتركيز الانتباه والذاكرة والإحساس الزمنى للطفل من أجل تكوين الشخصية المتكاملة.

(٧) تشبع الموسيقى بعض الحاجات النفسية للطفل، كالحاجة إلى الحب والحنان والأمان وحاجته إلى الانتماء والقبول الاجتماعى والحاجة إلى احترام الذات، وتقديرها بالمعرفة والفهم والإنجاز والنجاح.

(٨) تخفف الموسيقى من حدة القلق والتوتر في نفس الطفل كما تخفف أيضاً من حدة الانطواء والاكتئاب والخوف من نفسه.

الطفل والسينما

إن للسينما دورها وتأثيرها الفعال في تنشئة الطفل في مراحل نموه المختلفة، وخاصة بعد دخول التلفزيون في معظم البيوت المصرية. وفي ظل الأحوال الاقتصادية والاجتماعية الراهنة، بل في ظل مشكلات الزحام واختناقات المواصلات والمرور وغياب النشاط الرياضى وتحجيم الساحات الشعبية واختفاء المساحات الخضراء وزيادة البطالة والتخوف من الإفساد والجريمة، فلا تجد الأسرة المصرية ما تفعله للترويح عن النفس سوى أن تقبع في المنزل مع صغارها تستمتع بمشاهدة التلفزيون الذى يقدم بين برامجه العديد من البرامج والأفلام الموجهة للطفل.

وقد أثبت إحصاء قامت به أجهزة البحث في اتحاد الإذاعة والتلفزيون حول برامج الأطفال في التلفزيون أن نسبة ٧٠٪ من الأطفال عينة البحث، وهى أعلى نسبة، تنتظم في مشاهدة برنامج سينما الأطفال (٨).

إلى ترانيم ومدائح والحن الكنيسة القبطية المصرية. ثم هناك الموال الشعبى الذى يحمل قيماً أخلاقية، أو عبراً تاريخية، أو غضباً متاجباً فى الصدور، أو جراحاً عميقة فى القلوب، أو شكوى اليمّة، أو وصفاً هادئاً، أو غزلاً مرحاً. ونضيف إلى ذلك نداءات البائعين فى الأسواق والملاحم الشعبية التى تحكى قصصاً شعبية تمتلئ بالبطولة والمغامرة والحب والخيال.

ثانياً: الموسيقى الشعبية الآلية

ترتبط الموسيقى الشعبية الآلية أساساً بالرقص الشعبى، كرقص الخيل والغوازى وألعاب التحطيب. كما تساهم الموسيقى الآلية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية... ومن أشهر أشكالها التقاسيم، وخاصة على آلة السلّامية الشعبية، والتى تسهم فى تخفيف وطأة العمل والحياة ورعى الإبل وقضاء الوقت واللهو والسمر.

ثالثاً: الآلات الموسيقية الشعبية

تحتوى قائمة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية عدداً كبيراً من الآلات الموسيقية، منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالصاجات والطورة^(٩) والمثلث والشخايل والأجراس، ومنها أشكال الطبول المختلفة كالدربكة والدُمْلَة^(١٠) والطبل البلدى وطبل الباز^(١١)، والرق والدف والمزهر والنقرزان^(١٢)، ومنها آلات النفخ كالسلّامية بأحجامها والأرغول بأشكاله المختلفة كالريعاوية والستاوية^(١٣) والقرمة والمقروطة والترماي^(١٤)، كما تضم هذه المجموعة آلة المزمار البلدى بأحجامه المختلفة الآبا والشلبية والسبسى^(١٥)، وأخيراً مجموعة الآلات الوترية والتى تضم الربابة والسسمية والطنبورة^(١٦).

رابعاً: الآثار الموسيقية المصرية

إننا نملك مجموعة ضخمة من الآثار الموسيقية لمختلف العصور التاريخية، والتى تعتبر جزءاً من تراثنا الموسيقى الشعبى، بمفهومه العلمى الحديث، فهناك النقوش والرسومات الموسيقية على جدران المعابد، وهناك الآلات الموسيقية التى حفظها لنا جفاف الطقس المصرى واعتقاد المصريين القدماء بالبعث والحياة الأخرى. منها الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها كالإيدى والأرجل المصفقة والصاجات والأجراس والسيستروم. ومنها مجموعة الطبول المتنوعة، ومنها مجموعة آلات النفخ: الناي، بنوعيه الطويل والقصير، والأرغول، والمزمار المزدوج، وأخيراً مجموعة الآلات الوترية التى تضم الهارب بأشكاله المختلفة: المقوس

ومن جانب آخر، فإن انتماء السينما، وهى إحدى وسائل الإعلام الجماهيرية، إلى ميدان الاتصال يجعلها فى جوهرها إحدى وسائل المعرفة، التى تعتبر من أهم متطلبات تنشئة الطفل السوى وإحدى حاجاته الأصلية. ولا اعتقد أن هناك حاجة إلى مزيد من التأكيد حول هذا الموضوع.

وتعتبر الموسيقى إحدى العناصر الرئيسية فى فن السينما، واعتقد أننا نستطيع أن نتخيل فيلماً بلا حوار؛ ولكننا لا نستطيع أن نتخيل فيلماً بلا موسيقى. فالموسيقى هى روح الفيلم، ومن المعروف أن الموسيقى قد صاحبت صناعة السينما منذ بدايتها وخلال فترة السينما الصامتة.

فإذا أخذنا فى الاعتبار تأثير الموسيقى وأهميتها بالنسبة إلى الطفل، وعلاقتها الوطيدة بالسينما، لأمكن لنا معرفة مدى التأثير الذى يمكن أن يحدث للطفل فى حالة توظيف الموسيقى فى السينما توظيفاً جيداً، يحقق أهدافاً فنية وتربوية وقومية نسعى إليها فى تنشئة الأجيال القادمة.

فهل يمكن أن يتم ذلك من خلال توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل؟

الموسيقى الشعبية المصرية

إن التعرف على تراثنا الموسيقى الشعبى بداية أساسية لكل مهتم بهذا الموضوع، وهى مهمة شاقة - على عكس ما تبدو - لتنوعه وثرائه. وهو أمر يحتاج إلى منهج علمى، بقدر ما نستطيع، من أجل التعمق والبحث فى عناصره المتشعبة، ومنظور يضيق أو يتسع بحسب رؤيتنا له.. فما أهم عناصر تراثنا الموسيقى الشعبى؟

أولاً: الأغنية الشعبية

ترتبط الأغنية الشعبية بحياة الإنسان ارتباطاً وثيقاً منذ ولادته وخلال مراحل حياته المختلفة، يرددها كلما دعت الحاجة إلى ذلك، وتسهم بدور فعال فى كل مناسبة يعيشها، فمنها أغاني الطفولة المرتبطة بالميلاد وتهنئ الأطفال والسرور والختان وألعاب الأطفال المختلفة. ومنها أغاني الأفراح، وتشمل: أغاني الخطوبة وليلة الحناء والزفاف والصباحية، وهناك أغاني العمل للصيادين والحمالين وعمال البناء، بالإضافة إلى أغاني الحقل، وخاصة فى مواسم جمع القطن وحصاد القمح. ثم نأتى إلى الأغاني الدينية التى ترتبط بالمناسبات الدينية العامة كمولد النبى والحج والعمرة والأعياد الدينية المختلفة، وتلك التى ترتبط بالمناسبات الدينية الخاصة احتفالاً بذكرى الأولياء بالقرى المصرية، بالإضافة

وذى الحامل والكتفى والزواى والكنارة والعود بنوعيه قصير الرقبة وطويل الرقبة. ويوجد بالمتحف المصرى العديد من هذه الآلات كما يوجد العديد منها أيضاً محفوظ بكبرى متاحف العالم.

وتدل الدراسات، التى أجريت على الآلات الموسيقية المصرية القديمة، على وجود تشابه وتماثل بينها وبين الآلات الموسيقية الشعبية المصرية المستخدمة حالياً، ويمكن لنا ملاحظة ذلك بسهولة.

خامساً: البحث العلمى

إن علم موسيقى الشعوب، وتاريخ البحث العلمى فى تراثنا الشعبى، ومعظمه دراسات قام بها الباحثون الأوروبيون، جزء لا يتجزأ من تراثنا الموسيقى، يجب معرفته وإلقاء الضوء عليه ودراسته والإفادة منه، كما يجب أيضاً متابعة البحث العلمى المصرى فى هذا المجال.

الموسيقى الشعبية وسينما الطفل

أولاً: يمكن توظيف الأغنية الشعبية أو الموسيقى الآلية الشعبية فى سينما الطفل بالشكل التقليدى للموسيقى التصويرية، ويختلف تقديمها فى سياق الفيلم تبعاً للرؤية التى نرغب فى تقديمها للمشاهد، ويكون ذلك بوسائل ثلاث:

(١) إعادة تقديم الأصل الشعبى بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة - إن وجدت فى النص - أو المبالغة غير الفنية وغير المنطقية فى أسلوب الأداء الشعبى، ويكون ذلك باداء المؤدى الشعبى أو الفنان المحترف.

(٢) صياغة جديدة تستلهم من العلوم الموسيقية أبعاداً وأفاقاً موسيقية أوسع، مع الاحتفاظ بجوهر العمل الموسيقى الشعبى الأصيل. ويكون الأداء، فى هذه الحالة، من الفنان المتخصص أو الأوركسترا أو الكورال.. إلخ. وقد تضمنت مؤلفات عدد من المؤلفين الموسيقيين المصريين صياغة جديدة لبعض الأغاني والألحان الموسيقية الشعبية المصرية^(١٧).

(٣) الاستلham من العناصر الموسيقية للأغاني والموسيقى الشعبية المصرية لتأليف موسيقى جديدة تحمل فى روحها الطابع الشعبى والقومى الأصيل. ونجد الكثير من المؤلفات الموسيقية المصرية المتطورة متعددة التصويت تحتوى على عناصر موسيقية من التراث الشعبى المصرى^(١٨).

ثانياً: يجب أن يكون توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما

الطفل من منظور أكثر شمولية وأوسع أفقاً يخدم أهدافاً فنية وتربوية وقومية، وأن يؤدى دوره فى إثراء المعرفة والثقافة لدى الطفل، ويمكن أن يتم ذلك على النحو التالى:

(١) التعريف بالآلات الموسيقية: تاريخها وكيفية وأماكن صنعها، والأدوات التى تستخدم فى ذلك، ومميزاتها وطابع صوتها، وطرق التدريب والعزف عليها، وأماكن تواجدها واستخدامها الشعبى، وعلاقاتها بالعادات والتقاليد الشعبية.. إلخ.

(٢) تسجيل ورصد آثارنا الموسيقية فى مختلف العصور وتطورها وارتباطاتها الاجتماعية واستخداماتها الموسيقية، وقدمها أو هجرتها، من، وإلى، مختلف الشعوب والمجتمعات الأخرى.

(٣) إلقاء الضوء على السيرة الذاتية للباحثين والعلماء المحليين والمستشرقين الأوروبيين وجهودهم العلمية ونتائج أبحاثهم وأهم كتاباتهم فى هذا المجال.

(٤) التعريف بعلم موسيقى الشعوب والطرق الميدانية لجمع مادته الشعبية، وأحدث الوسائل العلمية والمعملية فى تحليل ودراسة موسيقى الشعوب.

(٥) إثراء الحركة الموسيقية الشعبية والعلمية المتطورة والقومية المصرية، والتى هى جزء لا ينفصل عن الحركة الثقافية المصرية بشكل عام.. وذلك بنشر الوعى الموسيقى الشعبى وتشجيع الصياغة الجديدة والتأليف الذى يحمل عناصر الموسيقى الشعبية.

(٦) التعرف على شعوب وقوميات مختلفة من خلال موسيقاها الشعبية، وما يمكن أن يحدثه ذلك من تقارب وتفاهم بين الشعوب المختلفة يخدم قضية السلام العالمى الذى نسعى إليه جميعاً.

خاتمة

إننا نشهد الآن فى نهاية القرن العشرين تطوراً ضخماً وثورة إعلامية رهيبه فى الاتصالات ونقل المعلومات، تذيب الهوية وتمحو الشخصية، وينفذ من خلالها القوى ليفرض نموذجه على الضعيف.. فيجب أن نعمل سوياً ويجدية واجتهاد وفكر واع لتثبيت أقدامنا فى هذا العالم، متمسكين بقوميتنا وأصالتنا، محافظين على عاداتنا وقيمنا، متطلعين إلى طفل اليوم ومستقبل الغد.

الهوامش

- ١ - وجد الاتجاه القومي في الموسيقى الأوروبية أصداً واسعة في مؤلفات «بورويدين» و«بالاكريف» و«جلينكا» و«موسورسكي» و«رمسكي كورساكوف» في روسيا، و«سميتانا» و«دفورجاك» في تشيكوسلوفاكيا، و«جريك» في النرويج و«شوبان» في بولندا، و«بينييز» و«جربنادوس» في إسبانيا، و«ليست» في المجر، و«إجار» في إنجلترا وغيرهم.
- ٢ - كتب معظم مؤلفي القرن العشرين مؤلفات موسيقية تحمل الطابع القومي لشعوبهم، ومن أبرزهم «بارتوك» و«كوداي» في المجر، و«دي فاييا» في إسبانيا، و«فون وليامز» و«بريتن» في إنجلترا، و«سترافنسكي» و«ختشاندوريان» في الاتحاد السوفيتي، و«جيرشوين» و«كوبلاند» في الولايات المتحدة الأمريكية، و«فيلا لوبيس» في البرازيل، و«انسكو» في رومانيا، و«شيمس نوفسكي» في بولندا، و«ياناتشك» في تشيكوسلوفاكيا، وغيرهم.
- ٣ - Exotic Music تعبير أطلقه الأوروبيون على الموسيقى ذات التقاليد الأوروبية المختلفة من مقامات وإيقاعات وقوالب وآلات موسيقية... إلخ.
- ٤ - من أبرز هذه الدراسات كتابات العالم الفرنسي «فييتو» الذي صاحب الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م. ونشرت له ثلاثة أجزاء حول الموسيقى المصرية ضمن كتاب وصف مصر، احتوت على بعض المدونات الموسيقية.
- كذلك أيضاً دراسة «إدوارد ولیم لین» الذي حضر إلى مصر خلال حكم محمد علي، وكتب فصلاً حول الموسيقى في مؤلفه الشهير «عادات وتقاليد المصريين المحدثين» الذي نشر بلندن عام ١٩٦٠.
- ٥ - Musical system ويقصد بهذا التعبير السلالم والمقامات الموسيقية.
- ٦ - هناك أكثر من مائة دراسة وبحث حول الموسيقى المصرية القديمة والموسيقى الشعبية المصرية. من أهمها كتابات «هانز هيكلان» وله أربع وعشرون دراسة حول الموسيقى المصرية القديمة، وعشر دراسات حول الموسيقى الشعبية المصرية، و«كورت ساكس» عالم الاثنوموزيكولوجي الشهير، والمستشرق الإنجليزي «هنري جورج فارمر»، وعالم الآثار الفرنسي «ماسبيرو» الذي دون العديد من الأغاني الشعبية المصرية من عام ١٩٠٠ وحتى عام ١٩١٤ وغيرهم.
- ٧ - لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، القاهرة ١٩٥٦، ص ٤٠ وما بعدها.
- ٨ - كتاب الإحصائيات لاتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة ١٩٨٨م.
- ٩ - صاجات أكبر حجماً من الصاجات التي تستخدم في رقص الغوازي، ويستخدمها من الرجال، فقط، في مصاحبة الأغاني الدينية وخاصة أغاني المديح النبوي.
- ١٠ - الدهلة طبل يشابه الدريكة بحجم يصل قطره إلى أكثر من متر، ويستخدم في الزار.
- ١١ - طبل الباز هو الذي يقرع عليه المسحراتي خلال شهر رمضان.
- ١٢ - النقران: طبول توضع غالباً فوق ظهر الجمال، وهي ذات إطار، وتستخدم غالباً في الاحتفالات الدينية.
- ١٣ - من فصيلة الأرغول ذات الريشة المفردة وتكون ثقوبه في القصبين إما أربعة ثقوب (الرباعوية) أو ستة ثقوب (الستائية).
- ١٤ - من فصيلة الأرغول، وتكون الثقوب في القرمة على القصبين، أما المقرون فلها بوقان يشبهان قرون الحيوان وللترومبي بوق واحد يشبه بوق زمارة كمساري الترومبي، وهما أصغر حجماً.
- ١٥ - ذات ريشة مزدوجة، ويصل حجم الأبا إلى ٦٠ سم، وهي ضعف حجم الشلبية والتي هي ضعف حجم السبسي.
- ١٦ - تشابه السمسمية، وتستخدم في منطقة النوبة فقط، وتضبط أوتارها بشكل مختلف عن السمسمية.
- ١٧ - على سبيل المثال المتتالية الشعبية والسيمفونية الشعبية لأبي بكر خيرت، وأغاني الحنة ومرمر زمانى وسوسة كف عروسة لجمال عبد الرحيم.
- ١٨ - المؤلفون المصريون القوميون: أبو بكر خيرت، ويوسف جريس، وعزيز الشوان وجمال عبد الرحيم وغيرهم.

المراجع العربية

- ١ - أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
- ٢ - إدوارد وإيم لين: المصريون المحدثون عاداتهم وشمائلهم، ترجمة عدلى طاهر نور ، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٣ - د. سمحة الخولى: القومية فى موسيقى القرن العشرين ، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٢ .
- ٤ - د. صافيناز السلانكللي: موسيقى وأغاني الأطفال فى وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٥ - د. عفت عياد: أهمية نشر أغنية الطفل من خلال وسائل الإعلام المصرية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٦ - د. فؤاد أبو حطب: التربية الموسيقية من خلال وسائل الإعلام ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ٧ - د. محمد الجوهري: علم الفولكلور ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٨ - د. هدى قناوى: الطفل المصرى والتربية الموسيقية، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

المراجع الأجنبية

- 1- Baines Anthony: Musical instruments through the Ages, pengiun books, U.K 1961.
- 2 - Buchner, Alexander: colour encyclopedia of musical instruments, Hamlyn, prague, 1980.
- 3 - Kunst, jaap: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands 1974.
- 4 - Sachs, curt: The History of musical instruments, J.M.Dent of sons Ltd, London, 1942.
- 5 - Sachs, Curt: The Rise of musical instruments in the ancient world, East and West, Norton, New York, 1943.
- 6 - Sachs, Curt: The wellsprings of music, Martinus Nijhoff- the Hague, Netherlands, 1962.

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .

الرقص الشعبي المسرحي

د. أحمد حسن جمعة

صانقة للأحاسيس الفطرية التي يعبر بها الإنسان عن مشاعره.

أما النوع الثاني، وهو الرقص الشعبي المسرحي، فيعبر أيضاً عما يعبر عنه النوع الأول، ولكن بأسلوب علمي وتقني حديث. ولما كانت الحركة الفطرية حركة غير مدبرة؛ فقد رأى المتخصصون في فنون الرقص ضرورة تحليلها لاستخلاص عناصر حركية منها يتدرب عليها طالب الرقص الشعبي بأسلوب أداء متميز يصلح للعرض المسرحي. وبذلك استطاع مصممو الباليه استخدام هذه الحركات في الأعمال الفنية التي تتطلب هذه النوعية من الرقص، وأصبح غالبية الرقص الشعبي الذي تمارسه شعوب العالم له أسلوب مسرحي متميز، وغداً مادة لها قواعد وأسس تدرس بها في معاهد الرقص العالمية.

يتم تعليم الرقص الشعبي العالمي في خمسة أعوام دراسية، ويشتمل المنهج الدراسي على العناصر الحركية الخاصة بكل بلد على حدة، فيبدأ بالعناصر الحركية السهلة، ويأخذ في التدرج في الصعوبة سنة بعد الأخرى، حتى يمكن استغلال هذا التصعيب في الأداء المهارى الحرفي، وصولاً بالطالب إلى راقص جيد في مسرح الباليه.

الرقص الشعبي أقدم أنواع الرقص، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، كما أنه يعبر عن الروح القومية والملاحم الوطنية لكل مجتمع. إنه وسيلة حية لترجمة أحاسيس الشعوب ومعتقداتها وطبائعها، وهو يلعب دوراً مهماً في الترويح عن النفس، ويشكل عنصراً أساسياً في احتفالات كل المجتمعات الإنسانية على اختلاف درجاتها من التحضر، وهو بذلك ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم، يعكس عادات المجتمع وتقاليد وتاريخه.

ويقسم المتخصصون الرقص الشعبي إلى قسمين:

الأول: الرقص الشعبي الذي يؤديه عامة الشعب.

والثاني: هو الرقص الشعبي المسرحي.

والفارق بين النوعين ليس كبيراً، كما يتصور البعض، فكلاهما يعتمد على الخطوة والحركة والإيماء، ولكن النوع الأول عبارة عن أداء حركي نابع من الفطرة، فالطفل الصغير يرى الاحتفالات التي تقيمها أسرته وعشيرته، فيلتقط الخطوة والحركة ويخترنها داخله، لتظهر وقت احتفال آخر، وهذا النوع من الرقص لم يتدخل العلم ولا التقنيات الفنية الحديثة في أسنلوبيه، أو في فرض أسس علمية عليه، فهو ترجمة

خاصة وأن الرقص الشعبي العالمى لا يرتبط بالأوضاع المفتوحة، كما فى الباليه الكلاسيك؛ ولذا فهو يؤدى إلى التمكن من أداء عناصر الرقصات الشعبية المختلفة. وتهتم تمارين البار أيضاً بإدخال الإيقاعات المختلفة بالأرجل، سواء بقدم واحدة أو بالقدمين أو بالتبديل للقدمين، وكذلك بأداء الإيقاعات سواء كانت بأمشاط الأقدام أو بالكعوب.

ثانياً: حركات وسط الصالة

التمرينات التى تؤدى فى وسط الصالة عبارة عن عناصر حركية مرتبطة ببعضها، تبدأ بعنصرين فقط، وكذلك بالتكوينات البسيطة لأى عنصر من عناصر الرقص الشعبى، حتى يتمكن الطلاب من إتقان الحركة فى زمنها الموسيقى، وفى أدائها السليم من حيث المكان، وبهذا تكون حركات وسط الصالة لها أهميتها البالغة، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، بل لابد من أن تؤدى. وفى بعض الفصول قد يعتمد المعلمون على مجرد إعطاء رقصات فى وسط الصالة دون إعطاء تمارين. وهذا له من الأخطاء أكثر مما له من الفوائد؛ فالتمارين لها صفات وخصائص تختلف عن الرقصة. فهى

والرقص الشعبى العالمى رقص مزدوج، ويشتمل أحياناً على بعض العناصر الحركية التى تحتاج إلى مهارات حرفية فردية يتعين على الفتى والفتيات تأديتها للتعبير عن رقصات بلاد معينة تتميز بهذه الحركات. ومن خصائص الرقص الشعبى أنه يؤدى جماعياً، كما قد يؤدى فردياً، أو بشكل ثنائى. وتعليم الطلاب الرقص فى مجموعات ذو هدف مهم جداً؛ حيث إنه يعلم الطالب الالتزام الدقيق بالمكان والزمان، فلا يصح له الخروج عن الإيقاع الموسيقى، ولا عن مكانه المزم به، كما أنه يحافظ على الشكل العام للرقصة وتكويناتها الفنية.

وتنقسم حصة الرقص الشعبى إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: تمارين على البار.

ثانياً: تمارين فى وسط الصالة.

ثالثاً: تعليم بعض الرقصات الشعبية العالمية.

أولاً: تمارين على البار^(١)

للتمارين التى تؤدى على البار فوائد كثيرة، فهى تكسب الراقص الأداء الحرفى، كما أنها تقوى عضلات رجله،



الباليرينا منال زكريا فى رقصة شرقية.



الواقع تمهيد وتأهيل للوصول إلى القسم الثالث، وهو أداء الرقصات.

وأداء الرقصات يبدأ أولاً بتعليم الرقصات الخفيفة والسهلة، سواء في الأداء الحركي، أو ذات التعبير الثابت مثل «البولونيز»^(٢) أو الرقصات الروسية البسيطة، أو الرقصات الإيطالية.

ومن الضروري أن يشرح المعلم المضمون الخاص بكل رقصة، حتى يستطيع الطلاب أن يؤدوا عناصرها وهم على وعى بالمطلوب، وبهذا يكون الأداء أوقع وأمثل.

وفي الفصول المتقدمة والنهائية يجب أن يتم تعليم رقصات من الريبورتوارات المسرحية العالمية، خاصة الباليهات الكلاسيكية التي بها رقصات عالمية، مثل: باليه بحيرة البجع، وباليه كسارة البنق وغيرهما.

ومدرس الرقص الشعبي العالمي يجب عليه أن يضفي على الطلاب الشخصية والطابع والهوية الخاصة بكل لون من ألوان هذا الرقص.

وقد أدخل «ماريوس بيتيبا»^(٤) الرقص الشعبي المسرحي في عروض الباليه، ويعتبر هذا إضافة كبيرة تعطى للعمل الفني الواقعية في التعبير عن الشعب أو القومية التي تحكى عنها الرقصة.

كما أنها إضافة جيدة للمفردات الحركية للعمل الفني؛ ذلك لأن الرقص الشعبي المسرحي به من العناصر الحركية الكثير مما يجعل مصممي الرقصات في إبداع مستمر، وأصبح وجود الرقصات الشعبية العالمية على مسرح الباليه إثراء للعرض المقدم.

الممارسة على تادية الحركة والحركة التي تليها، ثم ربطهما معاً، ثم استغلال هذين العنصرين مع عنصر ثالث، ثم الجمع بين ما يؤديه الطلاب مع ما تؤديه الطالبات في عمل مزدوج ينمى عند الفتى والفتاة الإحساس بالرقص المزدوج، ثم يأتي البند الثالث وهو التدريب على الرقصات.

وتمارين وسط الصالة تنمى الاعتماد على النفس، فليس هناك بار يمسك به الطلاب؛ ولذا فإن هذه التمارين تخلق وتنمى التوازن الحقيقي، كما أنها تنمى الأداء الحركي حتى يصبح أداءً آلياً في الجسم والأرجل والراس والأيدي.

إذا أتقن المعلم تعليم تمارين وسط الصالة لطلابه، فإنه بذلك سيختصر لهم ولنفسه وقتاً كبيراً، وذلك عندما يقدم على تعليم رقصات من الريبورتوار^(٢) المسرحي. كما أنه يستطيع بذلك أن يعلم طلابه الرقصات الخاصة بالريبورتوار المدرسي، وإعدادهم سريعاً لأية مناسبة تقدمها المدرسة التابعين لها.

ثالثاً : تعليم الرقصات

تعليم الرقصات هو القسم الثالث، ويمثل الشكل النهائي لتعليم هذا النوع من الرقص فالقسم الأول والثاني، هو في

هوامش

١ - البار : هو عارضة خشبية مثبتة في الحائط على ارتفاع من الأرض ما بين ٨٠ : ١٠٠ سم، ويبعد عن الحائط بمسافة تتراوح ٢٠ : ٣٠ سم.

٢ - ريبورتوار : هو مجموعة من الباليهات التي تقدم في مسرح الباليه. وكل مسرح باليه له مجموعة الباليهات التي يقدمها، وتزيد هذه المجموعات وتتغير بمعدل ما يقدم من جديد على المسرح، ويرجع ذلك لخطة عمل المسرح. ولابد للمدرسة التابعة للمسرح أو التي تقدم طلابها للمسرح أن تكون على علم بالريبورتوار الذي تقدمه الفرقة، ويكون تعليم الرقصات الشعبية العالمية من منطلق هذا الريبورتوار كما أن لكل مدرسة «الريبورتوار» الخاص بها، وهو مجموعة من الباليهات المدرسية التي تقدمها المدرسة في مناسباتها المختلفة.

بولونيز: كانت غالباً، في الأصل رقصة حربية أو رقصة جماعية ريفية، ثم أصبحت في منتصف القرن السابع عشر رقصة موكبية رسمية ترقص على ميزان $\frac{3}{4}$ وتفتتح حفلات الرقص في البلاط.

٤ - ماريوس بيتيبا: راقص ومصمم رقص فرنسي، ولد بمرسيليا ١٨٢٢، ومات بسان بطرسبرج عام ١٩١٠.



جولة الفنون الشعبية



المأثور الشعبي والتجريب المسرحي فى

مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح

مصطفى شعبان جاد

على الرغم من أن موضوع «المسرح التجريبي» لا يزال يجعل العديد من التساؤلات والقضايا المهمة حول تحديد المصطلح، والوصول إلى تعريف موضوعي ذي دلالة واضحة للرجوع إليه، فإن ارتباط مفهوم التجريب بالمأثور الشعبي قد أضاف قضايا أخرى، تحتاج أيضاً إلى معالجة متأنية؛ لضبط المصطلحات الناتجة عن علاقة المأثور الشعبي بالتجريب المسرحي، ومن بين هذه المصطلحات مفهوم: المسرح الشعبي/ التجريب على المأثور الشعبي/ الفولكلور/ المأثور الشعبي/ التراث الشعبي/ الموروث الشعبي/ تحديث المأثور الشعبي... إلخ.

وتشهد دوائر المعارف العالمية العديد من التعريفات لمفهومى: «المسرح التجريبي» و«الفولكلور». غير أن ما أثير من تساؤلات وما طرح من أفكار، فى مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي^(*)، هذا العام، قد كشف اللثام عن نسبية التعامل مع مفهوم المسرح التجريبي والمأثور الشعبي من دولة إلى أخرى وأحياناً كثيرة نجد، أيضاً، اختلافاً فى المفهوم بين الباحثين والفنانين فى البلد الواحد؛ حيث أشار البعض إلى أن المحاولات

وفرضت طبيعة الموضوع، وأهميته، تحديد خمسة محاور رئيسية للمناقشة والبحث، وتبادل وجهات النظر المتعددة، من الأساتذة والباحثين الذين توافدوا من مختلف البلدان الأوروبية والعربية، فضلاً عن الدور المصرى البارز والفعال خلال السنوات التى تألفت من المحاور التالية:

- التجريب على تحديث المأثور الشعبي.
- التجريب المسرحي على أساليب السرد الشعبي.
- ضبط العلاقة بين معملية التجريب المسرحي وجماعية المأثور الشعبي.

(*) أقيم مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي هذا العام فى الفترة من (١٠/٩/١٩٩٤).

- التجريب المسرحي في الاختيار، أو الجامع بين مجالات الماثور الشعبي.

- المناهج النقدية والتجريب على الماثور الشعبي.

تتناول هذه المحاور أكثر من سبعين باحثاً وقيادياً على مدى الأيام الخمسة الأولى من المهرجان، تميزت بالعلمية وتعدد الآراء، غير أن مشكلة المصطلح وتحديد كائنات غالبية في الحوار دائماً، وبخاصة المصطلحات الفولكلورية، الأمر الذي جعل الفنان المصري «رافت الدويرى» يعلن اعتراضه، في الجلسة الأولى، على خلط النص من أساتذة الفولكلور، الذين كانوا سيوفرون الكثير من الجهد في ضبط المصطلحات التي أحدثت التباساً لدى باحثي وفناني المسرح.

مفاهيم غريبة

أثار الناقد والكاتب المسرحي «جون السسم» - إنجلترا - في بداية المحور الأول عدة نقاط حول مفهوم «الفولكلور» حيث أشار إلى أنه «فعل التاريخ». وهذا المفهوم «قد لا ينطبق على بعض البلدان الأخرى؛ إذ تعنى كلمة «فولكلور» وسيلة في الحياة تتمزق من قبل العالم الحديث. ويقترب مفهوم «السسم» بذلك من تعريف «كراب» للفولكلور بأنه عام وتاريخي، غير أن إيقاع الحياة في بريطانيا يدعو إلى التثاقف من إمكان تعايش الأساليب الحديثة والقديمة معاً؛ إذ إن الغرب محاط دائماً - على حد قول جون السسم - بـ«الفن الحائز» من أغنية.. آخر النجوم.. آخر موضة.. إلخ. وخطة التحدث يتكلم في أنه لا ينطوي على جذور مرتبطة بالحياة اليومية، سواء في إيقاع الفصول أو تعاقب الأجيال. وفي بريطانيا يبدأ بين «البانتوميم» الذي يقام في الكريسماس بوصفه واحداً من أكثر أنواع المسرح الشعبي هناك.

وطرح الناقد الأسباني «خابيير نابارو دي ثو بيلانجا» مفهوماً آخر عن المسرح الشعبي في أسبانيا يرتبط به «خليلين» الأول: ذلك العرض الذي يقدم نصاً يحوى شذو حصيلات شعبية؛ ومن هنا جاءت تسميته.

الثاني: ذلك المسرح الذي يتردد عليا، جماهير غفيرة؛ ولذا سمي شعبياً. وما طرحه دي ثو بيلانجا قد يزيد المسئلة تعقيداً عند التعرض لمفهوم «المسرح الشعبي»؛ إذ إنه من غير الواضح - هنا - ما يقصده بـ«الخصائص الشعبية»، وهل نعتبر شهرزاد - عند توفيق الحكيم مثلاً - مسرحاً شعبياً؟ مادامت تحوى نصاً يستوعب شخصية من التراث الشعبي؟ أما التعريف الثاني الذي اشترط تردد جماهير غفيرة على

المسرح ليصبح شعبياً، فقد يدخل فيه الكثير من عروض «المسرح الرسمي» والتي تعطل، على مدى سنوات، جماهير غفيرة، ولعلاقة لهذه العروض بمفهوم «الشعبية».

وواضح أن النظرة الأسبانية إلى مفهوم «المسرح الشعبي» ترتبط إلى حد بعيد بالتجربة المسرحية خلال القرون السابقة، مما يؤكد على نسبة التعامل مع المصطلح من بلد إلى آخر، بل من زمن إلى آخر. فما كان شعبياً يتحول خلال الزمن إلى كلاسيكي، كما هو الحال في أسبانيا، فمسرح «لوبي دي فيجا» و«كالدرون دي لاهاركا» - على سبيل المثال - يعد مسرحاً شعبياً في القرن السابع عشر، على حين يتعامل مع الأسبان - الآن - باعتباره من المسرح الكلاسيكي، وما يقدم من كلاسيكيات - الآن - يعد تجريباً في المسرح. وقد كانت المسرحية الدينية من العروض الشعبية التي كانت تحوى مضموناً عقائدياً من الدراما الطقسية في العصور الوسطى حتى عام ١٧٦٥؛ حيث منعها الملك «كارلوس الثالث»، وقد اكتسبت المسرحية الدينية صفة «الشعبية»، لارتباطها بالبناء المعماري الذي كان يقام فيه العروض المسرحية.

أما التيار الأمريكي في المسرح التجريبي، فيعتمد على غزارة القادة الفولكلورية التي تتيحها ثقافات متعددة في المجتمع الأمريكي - كما تشير كاثلين توسكو - ومن ثم فإن كل عمل مسرحي يتسم بشكل متميز عن غيره.

التجربة العربية في المسرح

وكانت القضية اللاحقة في النقاش على المستوى العربي تتمحور في كيفية نقل العنصر الشعبي إلى خشبة المسرح، ويسمى العلاقة بين الماثور الشعبي والعرض المسرحي. والتفقت معظم الآراء، بداية، على قدم العلاقة بين المسرح والماثور الشعبي. ويشير عبد الكريم برشيد إلى أننا أمام مثلث يتشكل من ثلاثة أضلاع: المسرح / التجريب / الماثور الشعبي، ويهتأ - بالاشك - أن تعرف هذا المثلث، وأن تقارب لخلاته وحواراته ومصطلحاته وآلياته الداخلية. إن المسرح والماثور الشعبي لا يختلفان، وعلاقتهما قديمة وعريقة. لكن التجريب الذي له علاقة بالعلوم البحتة، والذي كان، دائماً، فعلاً «لشعبياً» كيف يمكن أن ترتبط بالمسرح؟ ويوجب عبد الكريم برشيد على ذلك يقول: «... لأن المسرح - في الوقت نفسه - هو علم وفن وصناعة. فقد أمكن أن نبني في التجريب معطيات العلوم البحتة؛ وذلك لتطوير الأدوات أو العناصر المسرحية، وأن نستخدم في المقابل على المنهج

الاجتماعى والاثروبولوجى؛ وذلك من أجل دراسة الإنسان ميدانياً، دراسة قضاياها ومهموم وسلوكه أو لغوص فى وجدانه الشعبى، وفى وعيه ولاوعيه.

وعلى حين يرى رثيث كرم (البنزان) أن المنطقة العربية لا يوجد بها ما يسمى بالمسرح الشعبى سوى «خيال الظل»، فإن الباحث المصرى عبدالحميد حواس يشير فى المحور الخاص بـ «المنامح الشعبية» إلى عدة أنواع من الظواهر التمثيلية فى الثقافة الشعبية والتي لا تزال حية حتى الآن، وهى:

الأولى: ظواهر من الأداء التمثيلى المرتبطة بالاحتفالات ونحوها من اللوكب.

الثانية: الظواهر التمثيلية التي تصحب الأداء القولى والسرد القصصى، وما يتبعه من الأسلوب الحركى والأداء الهزلى.

الثالثة: ظواهر مرتبطة بالتعبيرات الفنية من خلال الدمى وخيال الظل.

واتخذ المسرحيون العرب عدة مواقف لاستلاب المسرح العربى من أصله الأجنبى، كما يشير فرحان بلبل فى ورقته، وكل من بين هذه المواقف الاهتمام بالظواهر الاحتفالية الشعبية التى ورثناها منذ أجيال قريسة، تلك التى ملزمت تعيش فى الحياة الاجتماعية العربية المعاصرة، وخاصة فى الريف. وقد كلن جوهر هذا الموقف هو تحويل هذه الظواهر الاحتفالية إلى مادة دراسية، وخلق أعمال مسرحية منها. ولقد بدأ المسرح العربى، فى النصف الثانى من القرن العشرين، يتخذ مساراً جديداً يقوم على ابتداع أشكال جديدة، لم يقلها العرب عن المسرح الأجنبى، بقية استلاب المسرح العربى من وصمة الأجنبى. وهذا الابتداع هو للتركز الأساسى لكل محاولات التجريب فى المسرح العربى. ولذلك قلنا - والحديث للاستاذ السورى فرحان بلبل - إن التجريبية كانت انبثاقاً عن شعور بالأصالة القومية، وجزءاً من محاولة تكسيل المسرح العربى. ولذلك يجب التأكيد على أن مفهوم التجريب فى المسرح العربى يختلف اختلافاً شديداً عن مفهوم التجريب فى المسرح الأجنبى، رغم تعاضدهما واستقاء العربى من الأجنبى.

وما طرحه فرحان بلبل يؤكد - مرة أخرى - ضرورة طرح المفاهيم العربية المتعددة لعنى «التجريب المسرحى»، واستقلالية هذه المفاهيم عن التجربة الغربية التى تعد وليدة

بيئتها. وكذا الحال بالنسبة إلى المصطلحات الفنية الأخرى، وبخاصة إذا تتبعنا المراحل الفنية للمسرح وعلاقته بالماثور الشعبى فى المنطقة العربية خلال النصف الثانى من القرن العشرين وأعدت الإدارة المركزية للبحوث والدراسات الفنية والتراتية (قطاع الفنون الشعبية) بالأردن ورقة بحثية ناقشت فيها قضايا ضبط المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتراث والمثوور الشعبى والتجريب، وأوردت الورقة بعض النماذج لتوضيح المقصود بالتحديث والتجريب على عناصر تراثية شعبية، ومن بينها:

١ - استخدام التراث (العناصر الأدبية) للتعبير عن قضايا معاصرة .

٢ - استخدام عناصر الفرجة الشعبية للبحث عن أشكال فنية جديدة، كاستخدام خيال الظل أو العرائس أو تقنيات الأداء الشعبى للموال أو الحكواتى كما فعل عبد الرحمن الشافعى فى الهلالية أو سمير العصفورى فى العسل عسل .

٣ - البحث عن أماكن جديدة للعرض فى الساحات أو أماكن التجمع .

٤ - البحث عن تقنيات جديدة لأداء الممثل اعتماداً على عناصر تراثية .

٥ - استخدام وحدات الزخرفة الشعبية والعمارة فى الديكور والأزياء والمنظر المسرحى فى شموليته.

وتشير الورقة إلى أن هذه المجالات يمكن أن توظف فيها العناصر التراثية الشعبية سواء كانت أدبية أو فنية، إما من أجل تحديثها (أى نقلها من بيئة إبداعها الشعبية إلى مجالات فنية حديثة ومعاصرة)، أو بالتجريب عليها (باتساع رقعة الاستخدام، أو إكسابها دلالات جديدة ومعاصرة). كل هذا من أجل خلق مسرح ثرى قريب من الجماعة الشعبية، تعشقه وتآلفه، يعبر عن آمالها وأحلامها ومعتقداتها.. وهو المسرح الذى نسعى إلى تحقيقه.

الاتجاه المصرى

يرفض «الفريد فرج» - الكاتب المسرحى المصرى - ما يتورد حول اندثار الفولكلور بفعل التقدم الحديث أو التكنولوجيا. ويؤكد على أن المادة الفولكلورية لاتموت، لكن هناك ما نسميه «تناسخ الفولكلور». وهذه المقولة مرتبطة إلى حد بعيد بمفهوم التغير فى الوظيفة الخاصة بالظاهرة الفولكلورية، مع ثبات الشكل، أو تغير الشكل والوظيفة مع

الثام - بعض الشيء - عن طبيعة التعامل مع المادة الفولكلورية على خشبة المسرح: حيث أشار إلى ظاهرة «المحمل» بوصفها ظاهرة فولكلورية، كانت موجودة في الماضي باعتبارها نموذجاً دالاً على التساؤل المطروح حول «التراث».. ومن ثم: هل نترك هذه الظاهرة ما دامت لا تتدخل ضمن الماثور الشعبي المعاش؟

هذا التساؤل، الذي طرحه الدكتور كمال الدين حسين، يحاول في حقيقة الأمر توضيح مفهوم «تحديث الماثور الشعبي» (عنوان المحور): إذ إن هذا الموضوع لا يلتفت بداية إلى تحديث التراث الشعبي الذي يحوى العديد من العناصر الدرامية. ويشير الدكتور كمال في النهاية إلى تعريف عملية التجريب على تحديث الماثور الشعبي بأنها تعنى في المقام الأول «نقل العنصر الشعبي من بيئته إلى المسرح، مع الوضع في الاعتبار أن هناك نوعاً آخر من الاتساق بين التراث الشعبي والإنسان في مجتمعه. ومن ثم فإن التجريب في نقله للعنصر الشعبي يضعه المبدع في صيغة تخرج به عن الواقع».

وتجاوز الحديث التراث والماثور الشعبي إلى النظرة المستقبلية للإنسان؛ حيث لفتت الدكتورة منى أبو سنة الانتباه إلى أن المستقبل البشرى ستظهر فيه أساطير جديدة: إذ إن الحضارة والتقدم الحديث أفرزاً لنا نماذج، منها «سوبر مان» وغيره، وسوف تصبح هذه النماذج فيما بعد تراثاً أسطورياً من الماضي. أما الأستاذ عبدالكريم جواد فقد طالب بكلمة تدعو إلى التأمل في واقع حياتنا، سواء في مصر أو في العالم العربي؛ حيث تسأل: هل طبيعة أفكارنا وحياتنا ذات سمة تجريبية؟.. هل نعيش بهذه المنهجية العلمية حتى نبذل مسرحاً تجريبياً.. وعلى الرغم من خطورة السؤال وأهميته، فإن أحداً لم يناقشه.

العنصر الشعبي والمسرح

«إن التجريب عندما يمارس على فن السيرة الشعبية فلا يسمى هذا عملاً شعبياً، والعكس صحيح؛ إذ يمكن للعمل التجريبي أن يتحول إلى عنصر شعبي، ومن ثم فإن العمل الشعبي فانتازيا بطبيعته». تعريف جديد قدمه الكاتب المسرحي اللبناني بول شاقول في مفتتح المحور الثاني (أساليب السرد) الذي أداره الأستاذ والكاتب المبدع فاروق خورشيد، الذي علق في نهاية المحور مؤكداً على أن الموروث الشعبي في مجمله يعد في حد ذاته «فانتازيا»، وليس هناك انقطاع بين الماثور الشعبي الحديث والمصادر الأسطورية.

ثبات القliche، الأمر الذي جعل الفريد فرج ينتبه إلى هذه الحقيقة التي لم يشير إليها «جون السم» ضمن حديثه عن إيقاع الحياة في بريطانيا، ويورد الفريد فرج مثلاً من أعماله وهو «حلاق بغداد» متسائلاً: لماذا نجحت مسرحية «حلاق بغداد» رغم كتابتها بالفصحى؟ مشيراً إلى أن ارتباط النص بـ «الف ليلة وليلة» لم يكن السبب الوحيد في هذا النجاح، بل إن ارتباطه بعناصر الماثور الشعبي، بصفة عامة، كان السبب الرئيسي في ذلك، فقد اعتمدت في كتابة النص - والحديث للفريد فرج - على قيمة الشيء وعكسه، السر واختراق السر، فأصبح هناك حكايتان للوحتين، والنهاية واحدة. وإذا تأملنا هذا البناء فإننا يمكن أن نلمحه في فن الأرابيسك ذي الجذور الشعبية.

وأشار الفنان المصري «رافت الدويرى» إلى أن عملية التجريب على الموروث الشعبي تمثل - في حد ذاتها - تحديثاً مسرحياً، وأن مادة الماثور الشعبي تتسم بكونها عالمية، مثلما نجد في «الحكاية الشعبية» وهذا الطرح الذي قدمه الدويرى يتفق إلى حد بعيد مع النتائج التي استخلصها علماء الفولكلور في دراساتهم المقارنة للحكاية الشعبية في العالم، والوقوف على أصولها وانتشار عناصرها بين البيئات. وقدم الأستاذ الدويرى قراءة للنص الشعبي «يا طالع الشجرة».. هاتلي معاك بقرة..» شارحاً لدلالته الفنية بالتمثيل لما يقول. وأضافت الناقدة فريدة النقاش بعداً لتجربة مسرحية أخرى بدراسة نقدية لنص «ليالى الحصاد» لمحمود دياب؛ حيث تتبع فيها عناصر التراث الشعبي الذي تأثر فيه المبدع بحدوث «ست الحسن والجمال»، مؤكدة على دور العنصر الشعبي، المتمثل في «الحكاية» والعمل المسرحي، وكيفية توظيف وتحديث هذا العنصر. وانتهجت فريدة النقاش المنهج السيميائي في التحليل مبرزاً أهمية تتبع العلاقات السيميائية في النص؛ حيث تعد هذه العلاقات، في النهاية، لغة منسوجة بطريقة ما.

وتعود دفة الحوار والمناقشة مرة أخرى للبحث عن المقصود بما طرح من مصطلحات، ومع المناقشة تتفجر دائماً تساؤلات لم تخل منها ورقة واحدة تقريباً. فيتساءل الدكتور كمال الدين حسين: هل الماثور الشعبي هو كل ما يمارس اليوم، مع ترك ما نسميه التراث؟ أم أننا يجب أن نتعامل مع التراث الشعبي بماثوره وموروثه؟ ورغم أن السؤال الذي طرحه الدكتور كمال الدين حسين قد أحدث بعض الالتباسات والتداخلات بين ما هو موروث وماثور وتراثي، فإن إجابته أو طرحه لفكرته قد أضافت رؤية جديدة كشفت

فى اللغة: فلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له»

وهذا المفهوم لمعنى «السرد الشعبى» ذو صلة وثيقة بالتجربة والخبرة الطويلة التى يتميز بها الأستاذ صفوت كمال فى جمع المادة الميدانية. وأنواع الرواة وتصنيفاتهم، فضلاً عن المادة التى يحفظونها بوصفهم حاملين للتراث، ومن ثم فإن نقل الماثور الشعبى إلى المسرح يجعلنا ننتبه - والحديث للأستاذ صفوت كمال - إلى اختلاف أنواع السرد الشعبى وتعدددها، فسرد «الحدوة» غير سرد القصة الواقعية، وسرد الخرافة يختلف عن سرد الحكاية الدينية أو الوعظية. .. إلخ. ونستطيع بذلك أن نؤكد على أن التتابع فى السرد الشعبى يتم من خلال عملية تلقائية، على حين يتم الإبداع المسرحى بوصفه عملية إرادية مرتبطة بما يعرف بالفعل الإرادى».

وعن تجربته فى نقل العنصر الشعبى إلى المسرح، عرض المخرج المسرحى عبدالرحمن الشافعى لموضوع السيرة الهلالية وكيفية تقديمه له على المسرح، مستعيناً بالرواة الشعبين؛ حيث قام عام ١٩٨٥ بعمل، عرض فيه حشداً من رواة السيرة الشعبية فى جامعة القاهرة، وقد استوعب العرض ما يقرب من أربعين شاعراً من مختلف أنحاء المعمورة، وبدأ الأستاذ الشافعى فى شرح أنواع الرواة الذين تعامل معهم، وبيان قدرة كل منهم على الأداء وعمل احتفالية، مشيراً إلى تجربة إخراج النص المسرحى «الهلالية» الذى كتبه يسرى الجندى، وعرض بوكالة الغورى؛ حيث قام شعراء السيرة بدور الكورس.

وتجربة الشافعى ويسرى الجندى، على الرغم من تعدد الآراء حولها، تتميز بأنها تعاملت مع الماثور الشعبى فى أكثر من جانب. فالنص المسرحى، بداية، يعتمد على نص السيرة الشعبية بأكملها وليس على عنصر واحد منها، فضلاً عن أن طبيعة الأداء المسرحى استُخدم فيها المؤدى الشعبى، الذى انتقل هو الآخر من بيئته إلى خشبة المسرح. وحرص المخرج على إقامة العرض المسرحى فى مكان مختلف مثل «وكالة الغورى»، مما يجعل العمل فى مجمله محل دراسة ويحث من ناحية، وإفادة من التجربة من ناحية أخرى.

واستكمالاً لموضوع الرواة يؤكد الدكتور عصام عبدالعزيز على أن أخطر الأشكال ارتباطاً بالمسرح العربى، هو ما يعتمد على «الراوى» ويصف الدكتور عصام مشاهدته - صدفه - لواحد من الرواة الشعبين وهو فى طريقه إلى

وأضاف فاروق خورشيد: إن تعمقنا فى فهم الماثور الشعبى قبل استخدامه فى التجريب المسرحى هو الأهم، مشيراً إلى ما طرحه بول شاؤول حول نقل العنصر الشعبى وانتزاعه من إطاره التاريخى ليزرع فى قلب النص المؤلف. ثم يعرض الأستاذ محمد عبدالله العيثم (السعودية) لنموذج السامر، موضحاً أهمية الحفاظ على السمات التراثية للنص، وحرية المبدع فى انتخاب العنصر الشعبى من سياق إلى آخر. كما أشار إلى «الحداد» الشعبى وتوظيفه فى التجريب المسرحى.

ومن الواضح أن قضية توظيف العنصر الشعبى فى النص المسرحى، وحرية الفنان فى التعامل مع هذا العنصر، أو التزامه ببنية هذا العنصر فى الثقافة الشعبية، تشكل أكثر من اتجاه بين الباحثين والفنانين سواء فى مصر أو المنطقة العربية، لدرجة جعلت أحد الحضور يتساءل: هل معنى حرية التعامل مع العنصر الشعبى أن أقدم عنترة بن شداد - مثلاً - فى صورة هزلية؟ وعلى الرغم من أن السؤال يحمل استنكاراً لما يسميه البعض حرية التعامل مع العنصر الشعبى، فإن هناك من الأعمال المسرحية نماذج عدة لهذا التعامل الذى قد يصل إلى تقديم العنصر الشعبى فى صورة تدعو إلى الرثاء والضحك فى آن، وهو ما يمثل فى النهاية موقفاً معيناً من قبل المسرح.

وهو ما أشار إليه الدكتور صلاح الراوى من أن محاولة التعامل مع التراث أو الماثور الشعبى، ونقله إلى خشبة المسرح، يجعلنا أمام موقف معين نتخذه من هذه الثقافة الشعبية. وحول هذه المسألة أيضاً توالى أسئلة المنصة دون إجابة محددة، فتسأل الأستاذ محسن حلمى: ما موقف الفنان المبدع من عنصر شعبى يختلف معه؟.. وهل يكون التجريب على الشكل أم المضمون؟ مشيراً إلى أنه يعنى بالشكل اختيار أماكن أخرى جديدة أو جمهوراً جديداً.

مفهوم السرد

وحتى يكون الحوار مرتبطاً بعنوان المحور «التجريب المسرحى وأساليب السرد الشعبى» حرص الأستاذ صفوت كمال منذ البداية على الاهتمام بضبط المصطلحات عند تعرضه لهذا الموضوع، فإشار إلى أن السرد الشعبى هو «القدرة الفنية على الحفظ والنقل، هذه القدرة هى التى تظهر بشكل واضح فى السرد القصصى بصفة خاصة، والسرد الأدبى الشعبى بصفة عامة، حينما يقوم المؤدى، لائى نمط من أنماط الإبداع الشعبى، بتقديم الأشياء التى يصفها متتابة، فيأتى النشئ فى إثر غيره متسقاً بعضه فى إثر بعض، ويقال

الفيوم، وكيف كان هذا الراوى يقوم بأداء عمل شعبى تمثيلى كامل. وما ذكره الدكتور عصام فى حقيقة الأمر يجعلنا ننتبه إلى أهمية العكوف الدائم على البحث عن هؤلاء الرواة، وما يقدمونه من مظاهر احتفالية، وهو أمر يتطلب جهداً ميدانياً شاقاً. بيد أن النتيجة - فى النهاية - ستوضح للقائلين بعدم أو قلة الأشكال الدرامية الشعبية أو اندثارها أن الأمر ليس كذلك.

وعودةً إلى مفهوم السرد الشعبى أيضاً يقول الدكتور محمد أبو الخير إنه «لم يكن ليتبادر إلى ذهنى أن السرد هو الأقصوصة أو الحدودة فقط؛ لكنها الحكاية بكل تفاعلاتها بين المؤدى والمتلقى، فضلاً عن أهمية الالتفات إلى الصورة المرئية فى المسرح؛ حيث يجب أن يكون هناك ما يعرف بالتساو مع المادة الشعبية المستخدمة»، أما الباحث الجزائرى «مخلوف بوكروج»، فقد أثر فى هذا المحور تقديم ورقة بحثية عرض فيها تجربة الجزائر فى التعامل مع الماثور الشعبى، من خلال أعمال الفنان عبدالرحمن كاكى فى محاولته البحث عن مسرح جزائرى أصيل، وفى تناوله لتقنيات العرض يشير بوكروج إلى أن «تقنيات العرض مزج فيها كاكى بين فضاء الماثور الشعبى، وقدرات الراوى التبليغى، فاستعاد فى بداية الأمر مكان العرض التقليدى المعروف بالحلقة؛ حيث يحتشد المتفرجون على شكل دائرة يحيطون بالراوى، هذا الشكل هو الذى يحثهم على المشاركة فى الفعل، ثم المداح الذى يتدخل بين الفعل (الحكاية) والجمهور. وهذا يعنى أن كاكى نقل العلاقة: ممثل / جمهور، الخاصة بالحلقة إلى المسرح، وعمل على إعادة خلق الشعور والإحساس الذى يميز هذا النوع من التجمع؛ حيث يلعب المداح دوراً مهماً فى هذه اللعبة، فيروى القصائد معتمداً على بلاغة الكلام القادر على الإقناع مصحوباً بإيقاع موزون، وعلى حركات منسجمة؛ باعتباره عنصراً مثيراً للعلاقة بين المنصة والجمهور. وإلى كاكى يعود الفضل فى إعادة الاعتبار إلى هذا الشكل الفنى الشعبى المهدد بالفناء، وتوظيفه خارج سياقه الاجتماعى المعتاد (الأسواق والمناسبات الدينية).

تحجيم العملية الإبداعية

«ضبط العلاقة بين عملية التجريب المسرحى وبين جماهيرية الماثور الشعبى»... عنوان يفرض على القارئ وقفة تأمل ويحث، ويثير - أيضاً - تساؤلات عدة قبل مناقشته، فنحن أمام عملية إبداعية، كيف يمكن أن نفرض عليها ما

يعرف بـ «الضبط»؟ وكيف نقف على هذه العلاقة بين التجريب المسرحى وجماهيرية الماثور؟

محور مثير إداره الأستاذ عبدالكريم برشيد، وافتتح بكلمة الباحث السورى «عادل قراشولى»، الذى قدم ورقة مهمة ناقش فيها العديد من القضايا المسرحية، بدءاً من الملح التاريخى ومروراً بالمصطلحات وانتهاءً بطرح أفكاره حول ما يعرف بالمسرح التقليدى/ السائد، والمسرح التجريبى. ويقاوم «قراشولى» النقد الموجه إلى المسرح السائد؛ إذ يرى فيه إمكانية الوقوف على لحظات تجريبية، لينطلق بعد ذلك إلى الإشكالية الأهم فى هذا المحور: «... كيف نستطيع أن نخلق مسرحاً تجريبياً فى ظل سيادة جمهور المسرح التقليدى/ السائد المدعم بالسطوة التليفزيونية الكاسحة، بل - وبشكل أعم - كيف نستطيع أن نخلق مثل هذا المسرح التجريبى المغاير، فى ظل الشرط الحضارى العربى الراهن؟». ويقاوم الدكتور قراشولى بعنف مقولة «الجمهور عايز كده». وفى حديثه، عن العلاقة بين التجريب وجماهيرية الماثور، يقف عند نقطة مهمة فى صيغة تساؤل: هل المخاطب الذى نتوجه إليه هو الذى أفرز، حقاً، تاريخياً، تلك الأشكال الفولكلورية مثل خيال الظل والأراجوز والسامر والبساط والحلقة والحكايات وغيرها، أم هو مخاطب يحمل معه، إلى المسرح كذلك، ذاكرة تختزن مفردات معاصرة قد تزامم أحياناً تلك المفردات... وأتساءل: أيمكننا ضبط العلاقة بين عملية التجريب المسرحى وبين جماهيرية الماثور الشعبى بحكم مسبق نضع له قوانين صارمة نخضع لها التجريب؟ ألا يفقد التجريب حينئذ صفته التجريبية؟ ألا ينبغى أن يأتى بحث هذه العلاقة تابعاً للعملية الإبداعية، لا سابقاً لها؟ وذلك فى إطار العلاقة بين عمليتى الإبداع والتلقى من خلال المنتج الفنى ذاته، وذلك من منظور الذاكرة الراهنة، من منظور الحاضر / الآن، أى من منظور الآن/ الهنا/ نحن، ومن منظور كيف/ لماذا/ لمن؟»

تساؤلات عدة تطرحها قضية التجريب وجماهيرية الماثور، تحمل معها أفكار أصحابها سواء بالنظر إلى التجارب السابقة أو المنظور المستقبلى لهذه العلاقة وما يمكن أن تكون عليه. ويضيف الأستاذ «عبدالفتاح قلججى» (سوريا) فى ورقته نماذج عدة من التجارب المسرحية له ولغيره من المسرحيين العرب والمصريين، مؤكداً على أهمية ربط الماثور الشعبى بالمسرح؛ ليكون هذا الماثور ركيزة فى عمارة العرض وليس تزييناً له. بيد أن الأستاذ «عبدالفتاح قلججى» ينهى ورقته أيضاً بتساؤل: «هل يجد المسرح فى مسرحية الماثور

وجماهيرية طريق الخلاص من أزمته؟ ودون جهد في محاولة الإجابة يشير الأستاذ قلجى بقوله: «إن الانطلاق من ذاتنا، من وعينا الجمالى، والعودة إلى تلك الحقول الخصبة من تراثنا وما تحويه من ماثورات شعبية لها جماهيريتها الواسعة وركناتها الأثير في أنفسنا، وإلى حارات الواقع المزخمة بالصور، والعمل على إدخالها إلى معامل التجريب المسرحى، يمكن أن يحقق انطلاقة جديدة للمسرح العربى، هى استمرار وتطوير للخطوة السليمة الأولى التى خطاها أبوخليل القباني، ونقدم للمشاهد العربى - من ثم - فرجة عربية ممتازة بشروط عربية».

ويرى الأستاذ عبدالكريم بن على بن جواد (سلطنة عمان) أن عنوان الندوة الرئيسى «الماثور الشعبى والتجريب المسرحى» يحمل مفارقة كبيرة بين المفهومين، طرفى العنوان، «كالفارق بين السماء والأرض» - ثم يعرض لإشكاليات خمس تتضمن العديد من التساؤلات: «هل بالضرورة أن يكون هدف التقنية الجديدة المستخدمة فى المسرح التجريبى هو تطوير الحركة المسرحية؟ وهل من الممكن أن نعتبر العروض المسرحية التى تحقق تقنيات جديدة، تعبر عن فلسفة فكرية معينة، مسرحاً تجريبياً؟ .. هل يجوز التجريب من أجل التجريب.. أو بدافع التغيير أو المزاج دون أن تحقق التقنية الجديدة هدفاً فنياً محدداً أو حاجة أو فكرة مسرحية معينة.. أى تظل شكلاً جديداً فقط؟ .. وعودة إلى نسبية مفهوم التجريب، يشير الأستاذ عبدالكريم إلى اختلاف الرؤية للعمل المسرحى التجريبى من بلد إلى بلد.. ورؤية مشاهد عن آخر لعرض واحد.. إن المنهج أو التقنية المسرحية الجديدة تعتبر تجريبية مادامت تعانى جهد الظهور وإثبات الوجود حتى تحقق النجاح فتتحول إلى تقليد. وهذا يؤدى إلى تغير مستمر وعدم ثبات تمتاز به الحركة المسرحية التجريبية. ولكنه أيضاً يشكل مصدر لبس فى فهمنا.. وهذا المنظور يكشف النقاب عن تعدد المفاهيم لعنى التجريب، إذ إن التجريب - فى حد ذاته - عملية لا يمكن ضبطها بمصطلح شامل مانع لأى لبس.

ومسألة ضبط العلاقة بين التجريب وجماهيرية الماثور يتوقف عندها الدكتور عبدالرحمن عرنوس بالنقد؛ إذ كيف يمكن أن نتعامل مع العمل الإبداعى بمفهوم الضبط؟ ويوضح ذلك بقوله: «.. إذا كان الذى يعنيه هذا العنوان هو كيفية عمل التوازن بين التجريب المعمل المسرحى والماثور الشعبى الجماهيرى، فإنه من الجائز أن يعوق هذا التوازن عملية الإبداع عند التعامل مع هذا الماثور، وقد يعمل على تحجيمه،

ذلك أنه عندما تحجم عملية التجريب فى الماثور الشعبى من خلال ضوابط، فقد يتوقف الإبداع بهذه الضوابط؛ لأن الضبط توازن، والتوازن هو التعامل بين طرفين بنسب مقننة ومحسوبة، والتجريب يبحث عن نتائج غامضة تتطلب ديمومة البحث، التى لاتحدها ضوابط أو حدود للوصول إلى الهدف. أما إذا كان المقصود هو الحصول على تقييم العلاقة بين التجريب المسرحى وبين الماثور الشعبى، فمن الممكن متابعة عملية التفاعل فى محاولات التجريب لملاحظة نتائج البحث عند التعامل مع مفردات الماثور الشعبى المنطوق. ويشير الدكتور عرنوس إلى ما جاء فى المعجم اللغوى عن كلمة معمل بأنه: «المكان الذى يجتمع فيه العمال وآلات العمل، وهو المختبر الذى تجرى فيه التجارب». فالمعمل، إذن، يمكن أن يكون هو الوحدة التى تنفذ الاكتشافات العلمية المسبقة. وهناك عدة محاولات فى التجريب المسرحى تعاملت مع الموروث الشعبى مثل تجارب سعد الله ونوس (سوريا)، وعبدالرحيم عمر، وجبريل الشيخ، وخالد الطيفى وغيرهم، ثم هانى صنوبر (الأردن)، وفرقة البلا - لين (فلسطين)، وتجارب الحكواتى (لبنان)/ وفؤاد الشطى، وصقر الرشود (الكويت).

هذه المحاولات والتجارب المسرحية العربية تحتاج بالضرورة إلى أرشيف عام للرجوع إليها، حتى يمكن رصد عملية التجريب على الماثور الشعبى فى خريطة المنطقة العربية؛ إذ إن هناك عديداً من التجارب المسرحية، فى قطر عربى أو أكثر، لم يسمع عنها أحد فى الاقطار الشقيقة الأخرى. ومن هنا كانت أهمية توثيق هذه الأعمال ونشرها، حتى تكون المعرفة بها متجاوزة حدود العنوان والمؤلف أو المخرج إلى التعرف على التجربة بأكملها.

وفى إطار التعريفات المتعددة لمصطلح «تجريب» يشير الأستاذ مجدى فرج إلى أن التجريب فى تقديره هو «إعادة بناء الوعى الإنسانى بالواقع المعاش، بما يخضع لقوانين الدراما وقوانين الواقع الاجتماعى معاً. أما فى إطار موضوعنا فهو إعادة ترتيب وصياغة البنى الاجتماعية فى سياقها التاريخى المحدد بالزمان والمكان، وفى سياقها المطلق غير المحدد بالزمان والمكان». أما عن علاقة التجريب المسرحى بجماهيرية الماثور الشعبى؛ فيرى الأستاذ فرج أن التجريب يتجاوز حدود العلاقة الأحادية بجماهيرية الماثور الشعبى إلى صياغة لحظة - أو سياق زمنى - من التنوير الاجتماعى تكشف عن علاقات وتراكيب اجتماعية جديدة بهدف تأكيد قيمة إيجابية أو مقاومة قيمة سلبية.

وقد اثار موضوع التجريب وجماعية الماثور قضية المتلقى وعلاقته بالعمل الفني؛ إذ أشار الدكتور وجدى زيد إلى أن المتلقى له الحرية الكاملة فى استخلاص المعانى والرموز التى قد تكون بعيدة تماماً عما يطرحه النص من قضايا، ومن ثم فإن العمل الإبداعى يصل إلى المتلقى بأكثر من معنى، ويثير فى داخله قضايا متعددة تختلف من إنسان إلى آخر. ويختتم الأستاذ عبدالكريم برشيد هذا المحور بال تأكيد على أن التجريب المسرحى ينبغى أن يبتعد عن مفهوم «الإيديولوجيا».

الاختيار أو الجمع.

موضوع الاختيار أو الجمع، يحمل فى طياته أيضاً، نبذة التساؤل: أليكون التجريب المسرحى فى الاختيار أم فى الجمع بين مجالات الماثور الشعبى؟ أدار هذا المحور الدكتور أحمد مرسى بتقديمه للباحثة البولندية «باربارا لاسوتسكا» التى أكدت على أهمية الاستفادة من عناصر الفولكلور فى الثقافة البولندية، باعتبارها وسيلة للبحث عن هوية للمسرح البولندى؛ حيث إن المسرحيين فى بولندا يقع على عاتقهم مهمة أساسية، وهى: البحث عن الماثورات الشعبى ذات الطابع القومى كأساس للتجريب المسرحى. ويبدو أن مهمة التعامل مع الماثور الشعبى فى التجريب المسرحى من الهموم المشتركة بين المنطقة العربية وأوروبا. فقضية البحث عن الماثور الشعبى وإمكانية توظيفه أو نقله إلى المسرح لاتزال تمثل عيئاً وجهداً، سواء فى المنطقة العربية أو غيرها. فيذكر الأيرلندى «كلير ويلسون» أنه «حتى عام ١٩١١ لم يكن فى أيرلندا أى مسرح محترف، ومن ثم لم يكن هناك أى تخطيط لجمع النصوص الشعبى الدرامية، وذلك حتى قام كل من «بيتس» وليدى «جريجورى» بتأسيس مسرح «الآبى» فى دبلن، ويذكر عن الليدى جريجورى أنها قالت ذات مرة: حدثت بالأمس السيد بيتس عن المسرح العربى، وهو نوع من المسرح مرتبط بالناس، وكان بيتس شديد الأسف؛ إذ لم تملك أيرلندا مثل هذه المؤسسة. ولم يكن من الليدى جريجورى إلا أن تجولت فى ربوع أيرلندا من بيت إلى بيت تجمع مجلداً ضخماً من التراث الشعبى... ويعرض ويلسن للتجربة الأيرلندية فى المسرح الشعبى، وأهمية الاستمرار فى عملية التجريب لزيادة التواصل بين الجماعات المختلفة وإتاحة الفرصة لعامة الناس للاشتراك والتواصل بخبراتهم مع المجتمع من خلال المسرح.

ويبقى سؤال المحور رغم ذلك معلقاً: الاختيار أو الجمع.. ويقدم الدكتور محمد عبادة (تونس) رؤيته لهذه النقطة مشيراً إلى أن «الفنان المسرحى مطالب - إن لم نقل مجبر -

بالجمع لأن الأفراد ليس من طبيعة المسرح.. فالجمع هو الأساس، لأن هذا الفن ميزته الجمع والتجميع، فهو يجمع بين الفنون ويجمع الناس ليشاهدوا العرض، الآن وهنا، ولذلك لايمكن أن نتحدث عن الأفراد أو المفرد فى هذا الفن، لأن كل ما يحيط به مبنى على الجمع؛ ولذا أعتقد أن اختيار جل المسرحيين العرب فى تجريبهم لابد أن يركز على الجمع (من نصوص، ورقص، وغناء، وموسيقى، ورسم، وعمارة، ونقش، وملابس).. فكلمة عناصر أساسية لى عرض ناجح حتى على الطريقة الكلاسيكية، فما بالك بالعرض التجريبى الذى يقفز إلى الأمام متخطياً الحواجز والعراقيل والعادى.. ويشير الدكتور عبادة إلى عدة محاولات فى المسرح التونسى كمثال توضيحي لفكرته، وحرص على ضبط المصطلحات المستخدمة فى كلمته، مثل: التجريب/ الماثور.. إلخ.

أما الأستاذ نمر حسن حجاب (الأردن)، فقد أفرد ورقته فى هذا المحور لتصنيف التجارب المسرحية العربية إلى قسمين:

الأول: مبدعون مسرحيون أرادوا أن يخلقوا من المسرح فرجة وممتعة وتسلية وفرح، وذلك من خلال مسرح الحلقة دون منصة، واشترك الجماهير من المتفرجين فى العرض المسرحى، واستثمار وعيها الشعبى، بل استغلاله، بأشكال فنية استهلاكية.

الثانى: مبدعون مسرحيون عرب حاولوا تغريب الواقع بهدف تغييره وتطويره، واستغلال التراث للإسقاط فى العرض وبذلك جعلوا من التراث إطاراً عاماً تدور فيه الأحداث ليسقطوا الواقع بكل تناقضاته على عالم خيالى مدهش، يجعل المتلقى يعيش فى عالين: عالم القرن العشرين بكل تعقيداته، وملابساته، وعالم ألف ليلة وليلة - مثلاً - بخوارقه وعجائبه.

أما الدكتور على عامر فيدلى برأى يستحق الانتباه، فالاختيار يعود فى المقام الأول إلى تقنية العمل المسرحى نفسه، والفكرة الرئيسية هى التى تحدد نوع وكم الماثور الشعبى المستخدم، ومن ثم، فإن استخدام الماثور الشعبى فى المسرح يعد وسيلة فنية وليس غاية. ويضيف الدكتور عامر منبهاً إلى ضرورة الابتعاد تماماً عن تشويه التراث الشعبى بحجة الرؤى الجديدة أو التفسيرات العبقريّة، وهو بذلك غير منحاز إلى فكرة الحرية المطلقة فى التعامل مع الماثور الشعبى التى ينادى بها البعض؛ إذ يرى الدكتور عامر أن بعض هذه التفسيرات قد تفيد بعض المرتزقة والمتطفلين

على هذا الوطن.. اما عملية تنفيذ الماثور الشعبى على المسرح، فيجب أن تتم بأدوات قريبة من تراثنا وأن نبتعد عن الوسائل الغربية التى لاتتواءم مع ماثوراتنا الشعبية.

وثمة رؤية أخرى يطرحها الدكتور على فوزى؛ إذ يرى أن عملية الإبداع - فى مجملها - تنطوى على «الاختيار» وربما يرتبط الاختيار بالجواهر الكامنة فى التراث الشعبى. ومن ثم فإن عملية الاختيار لهذا الماثور الشعبى أو ذاك ينبغى أن تتم عن دراية ووعى بمكوناته، وأن يتم التعامل مع المادة التراثية طبقاً لقوانين الجمال المعروفة. ثم يفرد الأستاذ محمد السيد عيد لبعض التجارب المسرحية التى تناولت عناصر الماثور الشعبى بأكثر من وسيلة، مثل تجربة نجيب سرور فى «مئين أجيب ناس» التى رفض فيها البناء التقليدى للمسرحية، وتجربة صلاح عبدالصبور الذى استفاد بعناصر التراث الشعبى فى «الأميرة تنتظر» وبصفة خاصة «الف ليلة وليلة». أما محمود دياب فقد استفاد بشكل السامر فى مسرحيته «ليالى الحصاد».

ويحدد الدكتور مصطفى يوسف مفهوم التجريب فى نقطتين:

- هدم القديم.

- اختراق المجهول (لكنه يحمل ظللاً رومانسية).

ويشير الدكتور مصطفى بعد ذلك إلى أن العمل المسرحى تدخل فيه الإضافة والحذف من الماثور الشعبى الذى يتعامل معه مبدع فرد. والاختيار هنا يجب أن يتم بناءً على وعى ببنية الماثور الشعبى. وعليه فإن التجريب المسرحى فى هذه الحالة يعد «صياغة جديدة لعناصر قديمة معتمدة على بنية عمالية». ويختتم الدكتور مصطفى حديثه بكلمة الدكتور عبدالحميد يونس - رحمه الله - «... الماثورات الشعبية تحتاج إلى العلم والوعى مع القدرة على التمييز».

ثم يعقب الدكتور أحمد مرسى على كلمة مصطفى يوسف الذى ذكر الحضور بأستاذنا الراحل الدكتور عبدالحميد يونس، خاصة وأن هذا الشهر - سبتمبر - يوافق ذكرى رحيله. ويعطى الدكتور مرسى بعد ذلك الكلمة للدكتور رجب النجار الذى يُعرف مصطلح «تجريب» بقوله «... إن التجريب يعد كسرًا للتقليد، وينطوى على تناقض». ثم يتساءل: من الذى يحكم قضية الاختيار أو الجمع؟ هل هى رؤية المخرج أم الكاتب. وممن يتم الاستلهام: النص (المضمون)، أم الشكل، أم الأدوات؟ وأوضح الدكتور النجار

أن هناك سمات فارقة بين المسرح التجريبى والمسرح الشعبى ينبغى ألا نخلط بينها. واختتم الدكتور أحمد مرسى سلسلة التعقيبات، مشيراً إلى أن الفنان الشعبى عندما يقف أمام جمهوره، فهو فى كل مرة يقوم بعملية تجريب؛ حيث يقوم - أى الراوى - بمحاولات تعديل، فى كل مرة، فى إطار الماثور المطروح؛ بهدف توصيل رسالة ما إلى الجمهور.

المناهج النقدية

أدار هذا المحور الأخير، وموضوعه «المناهج النقدية والتجريب على الماثور الشعبى»، الدكتور جابر عصفور الذى اتبع تقليد الندوات فى إعطاء الكلمة للباحثين الأجانب أولاً، ثم العرب ثانياً، وأخيراً المصريين.. فبدأ الإنجليزى «جانتندر فيرما» حديثه عن العلاقة بين الأنا والآخر من وجهة نظر نقدية. وهذا النوع من النقد يركز على وجهة نظر أبناء المناطق المستقلة، ونقد الآخر الذى كان مهيمناً على الثقافة بصفة مستمرة. أما سليمان الحزامى (الكويت) فقد أشار إلى النقد الشخصى الذى يبتعد عن الأسس العلمية للمناهج النقدية. فالعملية النقدية مثل العملية الإبداعية؛ حيث يرى الحزامى أن النقد كالنص المسرحى أو الإخراج. ودور الناقد يبرز فى أنه يضع يده على الأساكن التى تهدى الكاتب أو المثقى، والناقد ربما نجده يتناول النص أو الإخراج، بيد أنه يهمل عناصر أخرى مهمة مثل الموسيقى أو التصوير أو الديكور. فالقائم بالعملية الإبداعية للمسرح لا يمكنه أن يسير دون أن يكون معه الدليل أو (الريان) وأعنى به «الناقد».

ويشير الأستاذ أحمد زكى إلى أن مسؤولية الفنان المسرحى أمام المؤلف واضحة لدينا جميعاً، ولا تحتاج إلى دليل، غير أن هذه المسؤولية - للأسف - تكون بلا حدود، فى حالة ما إذا كان المؤلف ليس على قيد الحياة. ويضيف أحمد زكى قوله: «إننا لانستطيع أن ننقد نقداً عادلاً، دون أن نعرف ما هو صحيح منطقياً، ومن ثم فنحن فى حاجة ملحة إلى منهج لتفسير الموروث الشعبى. أما الدكتور سامح مهران، فقد حاول التعرض مرة أخرى لضبط المصطلحات المتعلقة بالفولكلور فأشار إلى أن مصطلح «تراث شعبى» ينقسم إلى «ماثورات شعبية» وهى ما يعيش بينها حتى الآن من التراث. أما الجزء الثانى فهو «الموروث الشعبى» وهو القديم.

وتنتقل الكلمة إلى الأستاذ عبدالحميد حواس الذى أثار إشكالية وجود مسرح أو ظواهر تمثيلية فى الثقافة الشعبية التى لاتزال حية حتى الآن، ويضيف الأستاذ حواس: إن العديد من المناهج والكتابات النقدية حافلة بالحديث عن

العلامات والدلالات النصية وما إليها، وقد نُسى تماماً أن هذه الثقافة تمثل منظومة تحكمها اليات وشبكة من العلاقات لا بد من الاقتراب منها بالطريقة الصحيحة، ومعرفة: ما الذى يكون هذه الرؤية الخاصة للعالم؟ نسى كل هذا، وصار من الطبيعى أن تفتت وحدة الثقافة وتستلهم وتوظف... وهناك من الشباب من يتوجهون إلى الريف والمناطق الشعبية، ويحاول كل منهم العمل مع الناس فى محاولة للاقتراب، وفهم ما يجرى فى داخل الثقافة الشعبية لكى يقدم عمله الشعبى المأمول متصوراً أنه يقدم المسرح البديل.

وتبدأ الدكتور عاليا شكرى حديثها من حيث انتهى الأستاذ حواس، ولكن من وجهة أخرى: حيث أشارت إلى تجربة عايشتها خلال وجودها فى مؤتمر اليونسكو للفولكلور، وهى التقاها بعدد من الباحثين الميدانيين الذين كونوا مع مخرج مسرحى فريق عمل، وتعايشوا جميعاً فى أندونيسيا مع مجموعة من الظواهر التى يمكن أن تقدم على المسرح تقديماً علمياً سليماً. وقد نفى البعض خلال هذا المؤتمر كلمة «استلهم»؛ حيث إنها قد تنطوى على خروج التراث الشعبى من سياقه. وأنهت الدكتور عاليا شكرى كلمتها بقولها: «من الأفضل أن نعيش السياق الكامل لمأثورنا الشعبى حتى نتمكن من إخراج العمل المسرحى».

أما الدكتور محمد شيخة فقد أشار إلى أن الناقد يجب أن يكون ذا رؤية مختلفة لفهم العمل الفنى قبل عملية التحليل، ويضيف الدكتور شيخة: إن المنهج السيميولوجى هو أفضل المناهج لتحليل العرض المسرحى شريطة ألا يتحول إلى مجموعة من الجداول والرسومات البيانية . واختتم هذا المحور بالطرح الذى قدمه الدكتور وليد منير عن مفهوم التجريب على المأثور الشعبى فى المسرح، حيث يرى أنه استقطاب للحظة حياتية من الماضى للحاضر، ولابد أن يكون هذا الاستقطاب مبنياً على إحالة القراءة، وهناك عنصران فى هذا الإطار ينبغى الإشارة إليهما :

الأول : الإحالة التاريخية.

الثانى : تحول الإحالة من سياقها الأصيل إلى دلالات لم يعرفها الحضور من قبل، ومن ثم فإن التجريب على المأثور الشعبى يمثل توليداً لدلالة مخبوءة .

ويضيف الدكتور وليد: إن المنهج السيميولوجى يفيد فى هذه الدلالة الفنية عند تطبيقه على المسرح التجريبى، الذى يتصل بالعناصر الشعبية. وقدم نموذجاً نقدياً معتمداً هذا المنهج عند التطبيق، موضحاً أن الناقد السيميولوجى لا ينفصل عن الاجتماعى، الذى لا ينفصل بدوره عن البنىوى .

وفى نهاية هذا المحور وجه الدكتور جابر عصفور سؤالاً للإنجليزى جاتندر فيرما : هل تعتقد أنه من الصحيح أن نتحدث عن الاختلافات أو أوجه التشابه بين الثقافات ؟ .. ويشير « فيرما » إلى تساؤل الدكتور عصفور بقوله : أعتقد أنك محق فى طرح هذا التساؤل، بيد أن المفارقة التى تكمن حول المسرح هى أننا إذا سعينا وراء التشابهات ستبرز أماننا الاختلافات.

ويضيف الدكتور جابر عصفور: إن مصطلحات مثل: النقد الإنجليزى، الفرنسى، الأمريكى، تؤكد لدينا الإحساس بالتخلف، فلا توجد دولة فى العالم تطلق اسمها على مدرسة نقدية، ولكن كل دولة بها أشخاص لهم إسهامات من الممكن أن ترتبط بأسمائهم كمجموعة مثل: مجموعة براغ أو عصابة باريس ... إلخ .

ويختتم الدكتور « عصفور » هذا المحور بطرح اقتراح على المسؤولين عن المسرح التجريبى، وعلى رأسهم الفنان سعد أردش رئيس الندوات العلمية وهذا نص الاقتراح:

« .. نحن نركز دائماً - وخلال السنوات الماضية - على التجارب المسرحية فى أوروبا وأمريكا، أما التجريب فى العالم الثالث فلم يحظ بالاهتمام اللازم فلم لا نركز فى العام القادم على التجريب فى العالم الثالث ، لنعرف عن قرب الحلول التى يقدمها إخوة لنا فى هذا العالم ؟ »

ولعل هذا الاقتراح الذى قدمه الدكتور جابر عصفور يكون خطوة فى التعرف على الجديد فى عالم المسرح التجريبى، وخطوة أيضاً لحشد الجهود العلمية فى قضية تأصيل منهج عربى للبحث والتحليل، والوقوف على قاموس عربى موحد لمفردات مسرحنا العربى من ناحية، وتراثنا الفولكلورى من ناحية أخرى .

رحلة مع الفنان محمد صبرى

رائد الباستيل من مصر

حوار : نادية السنوسى

تقدم جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد فناناً مصرياً عالمياً، فى محاولة للكشف عن إبداعاته الفنية المتمثلة فى العديد من اللوحات التى تعبر فى معظمها عن الحياة الشعبية، سواء أكانت مصرية أم عربية أم عالمية، وكلها بنفس البراعة ورهافة الحس والقدرة على إبراز مواقع الجمال.

حيث إن المتأمل لى لوحة من لوحاته يكتشف الدفقة الشعورية والجمالية المتمثلة فيها . وقد أقيم معرض لبعض أعمال الفنان محمد صبرى فى الفترة من ١٩٩٤/١١/١٥ وحتى ١٩٩٤/١٢/٣.

وقدمت لوحاته جوانب من التراث الشعبى الحافل بالعديد من مواقع الجمال، والتى أبهرت العالم.

محمد صبرى المعطاء فى صمت، والعملاق فى تواضع .

أبحر بفنه بين سائر مواطن الخيال والواقع، وأهدانا بعبقريته تسجيلاً فنياً نادراً قل أن نجده لدى سواه .

وفى جولتنا مع لوحاته بكل تنوعاتها الإلهامية كدنا أن نسمع صوت الناس وحركاتهم فى الأحياء الشعبية، والأسواق، والمقاهى، والردهات، فلم يقتصر فنه على عالم الإنسان والطبيعة الخلابة وإنما عانق بريشته أشعة المراكب ونهر النيل وسواعد النوتية بكل جديتهم وحيويتهم .. وتجاوز التعبيرات الجامدة إلى أرق الأحاسيس التى يضفيها شعاع من ضوء الشمس وهو يتخلل الانحناءات ومختلف الزوايا التى يعبر عنها فى لوحاته .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء، وحسبما قال الفنان المصرى «حسين بيكار»: إنه ظاهرة فنية نادرة وسط اندفاع هيستيرى لاهت وراء النزعات الحديثة. وهو يرسم لوحاته مباشرة من الطبيعة متأثراً بلمسات الضوء والظل... فمن هو الفنان محمد صبرى؟

- بدرجة فارس - من أسبانيا عام ١٩٦١، وسام الملكة إيزابيل الذي منحه إياه ملك أسبانيا عام ١٩٦٨ .

وقد حصل أيضاً على دبلوم وميدالية الأكاديمية الملكية «سان فرناندو» بمدريد. وحصل على الجائزة الأولى فى التصوير فى صالون الخريف بمدريد عام ١٩٦٤ .

وللفنان محمد صبرى لوحات فى الكثير من المتاحف فى مصر والخارج، ومنها أكاديمية سان فرناندو بمدريد .

ونشرت لوحاته وتاريخ حياته فى الموسوعة الأسبانية الجزء ١١، مدريد ١٩٧٨ م. والموسوعة العالمية - «who is who» التى تصدر فى كمبردج بإنجلترا - ١٩٩٣-١٩٩٤ .

والموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة - الطبعة الأولى عام ١٩٨٩م، الثانية ١٩٩٢م . وأخيراً اختاره المركز الدولى للسير الذاتية فى كمبردج الرجل العالمى لعام ١٩٩٣م، كما اختاره المعهد الدولى الأمريكى لكتابة تاريخ حياته ضمن ٥٠٠ شخصية دولية .

ومن لوحاته :

- لوحة «معركة بورسعيد» عام ١٩٥٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة من مقتنيات متحف الفن الحديث وتوجد الآن بوزارة التعليم .

- لوحة «السد العالى» عام ١٩٧٠، لوحة زيتية كبيرة، أهداها مجلس الشعب إلى مجلس السوفيت الأعلى .

- لوحة (الأزهر) عام ١٩٦٧م، وهى لوحة زيتية كبيرة، من مقتنيات المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد .

- لوحة «عبور ٦ أكتوبر»، وهى من مقتنيات قصر عابدين وفى هذه اللوحة سجل محمد صبرى البطولة الخارقة لجيشنا العظيم فى حرب أكتوبر مؤكداً أن الفن تأريخ لكل الأحداث التاريخية التى تمر بالامة .

رائد الباستيل :

مادة الباستيل هى المادة المفضلة لدى محمد صبرى الذى يعتبر جهده فى استخدامها جهداً رائداً، حيث أشاع فى لوحاته ألواناً غنائية النغم تضج بالحركة والحياة، وتنبض بإحساس مرهف فى الأداء مع دقة التكوين وروعة التعبير .



الفنان محمد صبرى

ولد الفنان محمد صبرى فى القاهرة ٢١ ديسمبر ١٩١٧ وتخرج فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٣٧، وقد حصل على درجة الأستاذية فى التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة «سان فرناندو» بمدريد عام ١٩٥٢م، ثم حصل على دبلوم الدراسات الأسبانية من كلية الآداب جامعة مدريد عام ١٩٥٦، وعمل وكيلًا، ثم خبيرًا، بالمعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد، وحالياً يعمل أستاذاً غير متفرغ بكلية الفنون التطبيقية .

ولقد عين محمد صبرى عضواً أكاديمياً مدى الحياة بالأكاديمية الملكية (سان فرناندو) بمدريد ١٩٦٧، كما عين أيضاً عضواً شرف بالجمعية الأسبانية للمصورين والنحاتين الأسبان .

حصل الفنان محمد صبرى على العديد من الأوسمة والجوائز مثل وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى - رائد فى الباستيل - عام ١٩٧٤، وحصل على وسام الاستحقاق



طارق النحاس - ألوان زيتية

أساتذتي فأخذني ورسوماتي للنظر الذي منحني فرصة لإقامة أول معرض لي وعمري ٨ سنوات، وأنا طالب في ابتدائي بمدرسة «عباس الابتدائية الأميرية» بالسبتية، وبعد ذلك دخلت قسم الرسم، لأنه كان في الماضي يوجد أقسام كالوسيقى والرياضة والرسم، مما كان يعطى فرصة كبيرة لظهور المواهب الفنية في وقت مبكر ورعايتها بشكل جيد .

ثم توالى المعارض بعد ذلك، وكان أول معرض للفنان محمد صبرى في صالون جويًا بجمعية الفنون الجميلة بمديريه، وقد حصل على وسام الاستحقاق بدرجة فارس من الحكومة الأسبانية عام ١٩٦١م، كما أقام معرضه الثاني في لندن، وكان ناجحاً لدرجة أن النقاد قالوا عنه إنه «أستاذ الباستيل» وكتبوا إن معرضه يعد فريداً من نوعه، ولم يتم معرض مثله في لندن منذ فترة ليست بالقصيرة، وهو على مستوى رفيع في مادته - الباستيل - ذات الأسلوب الخاص المتميز.

وينفرد الفنان محمد صبرى بين الفنانين المعاصرين باستخدام الباستيل الذي يسميه البعض جزافاً «طباشير» وهو في الحقيقة تشبيه خاطئ، حيث إن الفرق بينهما كالفرق بين الألوان المائية واللوان الجواش واللوان الإكريليك، وجميعها تذاب في الماء عند استعمالها ، ولكن لكل منها خواص وطريقة استعمال معينة .

وقد أوضح الفنان محمد صبرى أن من أشق الأمور في استعمال الباستيل هو معرفة خصائص ومركبات الصبغات، واختيار الصالح منها للحصول على أكبر مجموعة من درجات اللون الواحد .

ومن طبيعة اللوان الباستيل أنها لا تتغير بمرور الزمن، وذلك عكس الألوان الزيتية، وبالتالي يعرف الفنان تأثير وصلاحيه اللون الذي يستخدمه .

ولقد استعمل الباستيل في أواخر القرن الخامس عشر، ويقول «لوماتسو» إن ليوناردو دافينشى كان يخطط رسومه التحضيرية باللوان تشبه الباستيل، وفي إيطاليا كانت المصورة «روزاليا كارييرا» أول من مارست التصوير بالباستيل، وفي عام ١٨٧٠م تكونت جماعة فنانى الباستيل في باريس، وكانوا قد أقاموا في لندن أول معرض للوحاتهم عام ١٨٨٠، وازدهرت صناعة هذه الألوان وتعددت وسائل استخدامها، حتى أصبحت تجارى وسائل استعمال الألوان الزيتية .

وقد تربع الفنان محمد صبرى على عرش الباستيل، ووجد فيه الأداة التي تعينه على تحقيق ذاته، ومع ذلك فهو لم يترك التصوير بالألوان الزيتية أو اللوان المائية، على الرغم من اختلاف طبيعة هذه المواد ومتطلبات العمل بكل منها، إلا أنه استطاع أن يعكس على لوحاته مشاعره وتأثره بجمال مايراه، فيعبر عنها بلمسات رقيقة أحياناً، وأحياناً أخرى في شكل صراع عنيف بين الأضواء الساطعة والظلال القائمة وما بينهما من انعكاسات .

وفي حوار مع الفنان محمد صبرى قال لي:

كانت بداياتي الأولى منذ الصغر، حيث أقمت أول معرض وعمري ٨ سنوات، وكان معرضاً مدرسياً ؛ إذ دفع تفوقى في الدراسة أساتذتي إلى منحى بعض الجوائز في صورة كتب فنية مرسومة بالألوان، فما كان منى غير أن رسمت مثلها بالضبط، وكأنها صور طبق الأصل، إلى أن رآها أحد



الفنان العالمى محمد صبرى مع مندوب المجلة فى معرضه الذى أقيم أخيراً فى القاهرة فى المدة من ١١/٥ - ١٢/٣ - ١٩٩٤.

وقد كان لهذا المعرض بالذات صدى كبير فى جميع الأوساط الأسبانية، حيث كتبت عنه مقالات عديدة، تزيد عن ٢٥ مقالة فى صحافة أسبانيا وكلها تشيد به وتؤكد أستاذيته ومكانته المرموقة وفنه الرفيع، خاصة وهو يستخدم مادة من مواد الرسم الصعبة .

بعد هذه الجولة السريعة مع بعض معارض الفنان محمد صبرى التى حاولت أن تجيء فى شكل بانوراما فنية، لكى يستطيع القارئ الإلمام ببعض ما حققه من نجاحات متتالية وممتدة حتى اليوم .

وبعد عشرين عاماً من إقامة معرضه الأخير فى القاهرة، أقام له المركز القومى للفنون بوزارة الثقافة معرضاً للوحاته بقاعة السلام بمتحف محمد محمود خليل، وأخيراً معرضه فى قاعة «أكسترا بالزمالك».

ويقول الفنان محمد صبرى:

«لقد رسمت البورتريه، ولكن قبل أن أرسم البورتريه رسمت مواضيع فنية شعبية أو اجتماعية مثل «صباح الخير» و«جمعة والنورج» و«الطحين» و«البلهارسيا»، ولابد لأى لوحة من هذه اللوحات من موضوع وقيمة اجتماعية تكون المحرك الأساسى وراء رسمها.

ثم أقام المعرض الثالث فى روما.. وقد كتبت عنه جريدة الفاتيكان الرسمية «أوبزر فاتوريو رومانو» وأشادت به بوصفه فناناً متميزاً، ثم أقام معرضاً فى ألمانيا، وقابلته صحافة المدينة باهتمام شديد، وكان أهمها صحيفة «فرانكفورتر الجامين»، وقالت: إن الفنان محمد صبرى عليه أن يفخر بأسلوبه التائرى.. إلى جانب إشادتها بالوقت الذى ينجز فيه لوحاته.. ولا يستطيع أى ناقد أن ينكر براعة يديه ولا رقة ذوقه فى اختيار ألوان لوحاته. كما أقام معرضاً آخر فى مدينة غرناطة بالأندلس عام ١٩٦٢.

وفى عام ١٩٦٣م أقام معرضاً خاصاً فى صالة «أشنيو» بمدريد، ومعرضاً آخر فى قاعة البلدية بمدينة قرطبة بالأندلس وكان نجاح هذه المعارض مثار جدل ونقاش فى الأوساط الفنية.

وفى عام ١٩٦٤م عاد إلى القاهرة وأقام معرضاً خاصاً للوحاته فى جمعية «اتيليه القاهرة»، وفى عام ١٩٦٧م سافر إلى أسبانيا، بدعوة من اللجنة المنظمة لصالون الخريف العام ليعرض لوحاته فى صالون «فلاسكس» بمدريد، وفى العام نفسه أصدرت الجمعية الملكية قراراً بتعيين الفنان محمد صبرى عضواً أكاديمياً مراسلاً بها. وبهذا التكريم يعتبر الفنان محمد صبرى أول فنان مصرى يحظى بهذه العضوية الشرفية فى أعرق وأقدم أكاديميات العالم، والتى تضم الصفوة من كبار فناني أسبانيا. وفى عام ١٩٧٨، أقام معرضاً خاصاً فى صالون صندوق الادخار فى مدينة «المريا» وقامت دائرة المعارف الأسبانية المشهورة باسم «أسباسا» بتسجيل اسم الفنان محمد صبرى وسيرته ونشاطه الفنى المتصل مع لوحات من أعماله بالألوان. وفى العام نفسه الذى يعتبر من أهم أعوام الفنان ازدهاراً، وقع عليه الاختيار عضواً فى لجنة التحكيم فى صالون الخريف العام الذى أقيم فى مدريد.

وفى عام ١٩٧٩م أقام فناننا الكبير معرضاً للوحاته فى المركز الثقافى المصرى بباريس، ونال نجاحاً كبيراً وكتبت مجلة «جورنال دى لارت» مقالاً مطولاً عن أسلوبه. وتكرماً له أقامت وزارة الثقافة الأسبانية معرضاً شاملاً للوحات الباستيل التى أنجزها فناننا محمد صبرى، للتجول به فى تسعة متاحف فى محافظات أسبانيا، وذلك فى المدة من أكتوبر ١٩٧٩م إلى يونيو ١٩٨٠م.

وعن تحوله من رسم البورتريه إلى رسم لوحة ذات موضوع، يقول ببساطة شديدة جداً :

«إن أى لوحة تحتوى على مجموعة من الأفراد أو على فرد واحد هي بورتريه داخل اللوحة، موظف لأداء دور داخل هذه اللوحة» .

ويستطرد الفنان محمد صبرى قائلاً :

«فى الحقيقة إن الحياة الشعبية بالنسبة لى هى حياة ملهمة وموحية وتعطينى ثراءً غير عادى، ونجد ذلك فى «معركة بورسعيد» وقد صورتها فى لوحة حوالى ٢,٥٠ وأنا شخصياً معجب بالبيئة المصرية والحارة الشعبية والمناظر الشعبية، لأن كل هذا مهم جداً جداً لحياتنا الحديثة، لأن التقدم لا يأتى من فراغ، ومن له حضارة مثل مصر لابد أن يستلهم منه من هذه الحضارة، وهى تتجلى بصورة واضحة فى الأحياء الشعبية المصرية» .

ولكن أود أن أشير هنا إلى ضرورة الحفاظ على كيانات وهوية هذه الأحياء العريقة، لأننى عندما أعود إلى حى من هذه الأحياء لأرسم لوحة أخرى برؤية مختلفة فلا أجد غير تشويه لفن نادر وتلوث حضارى .

ولابد هنا أن أقول أيضاً : إن هذا لا يحدث فى أى مكان فى العالم، بل على العكس نجد مثلاً فى أسبانيا ترميماً للآثار، واهتماماً غير عادى بها، لدرجة أنه لا يمكن طلاء جدار واحد دون الرجوع للسلطات والجهات المختصة، حيث لا يمكن أن يחדش تاريخ أو أثر لأنه ملك للإنسانية كلها، ولذلك فإننى أهتم بشكل خاص - بمحاولة رصد كل ما تقع عليه عيني من أحيائنا الشعبية الجميلة فهى كنز ثمين، لأن هذا يعتبر تاصيلًا حضارياً، وتوثيقاً للعادات والتقاليد والقيم، ومن أجل هذا أهتم بالقاهرة القديمة وأحيائها الشعبية.

والواقع إن الأحياء الشعبية فى الأندلس تشبه إلى حد كبير الأحياء الشعبية المصرية مع الفارق؛ إذ يوجد فى أسبانيا اهتمام غير عادى بالأندلس من حيث الحفاظ على تراث هذه الأحياء .

ولقد سجلت فى لوحاتى الحضارة العربية الموجودة فى الأندلس وغرناطة وأشبيلية فى حوالى ٣٠ لوحة، وأقمت بها معرضاً فى مدريد .

إن العلاقة بين الفن المصرى والأسبانى واضحة، ولكن الاختلاف فى مدى الاهتمام . فسنجد أنهم قد اهتموا بالعمارة الإسلامية ورموها، لأنهم يعتبرونها أحد مصادر الدخل القومى.

وما أستطيع عمله هو الدعوة إلى المزيد من الاهتمام بالعمارة الإسلامية الموجودة فى مصر، وسوف تكون مصدراً سياحياً عظيماً .

وفى حوارى معه، قال الفنان محمد صبرى :

«فى الحقيقة أنا أهتم بالضوء لأنه عنصر هام جداً، فعندما تكون اللوحة «فلات» أتابعها أكثر من مرة، إلى أن أصل إلى وضع معين لسقوط ضوء الشمس على اللوحة بشكل يرضينى، ويخدم المعنى الذى هو موضوع اللوحة.

واهتمامى بالضوء يجعلنى أنتظر الشمس لتتمر على اللوحة بأكثر من شكل، حتى تصل إلى نقطة معينة، تكون دائماً أكثر إضاءة، لأنه فى حقيقة الأمر ترضينى اللوحة المضيئة والألوان المبهجة، على عكس الألوان الداكنة والإضاءة الخافتة التى لا تضيف ظلالها ولا تحدد ملامح اللوحة وأؤكد أن الضوء هو الذى يعطى روحاً وخاصية للوحة الفنية.

فالألوان المضيئة تعطى إحساساً بالبهجة، وتضفى على المتلقى الشعور بالتفاؤل والأمل .

وهذه سمة مميزة للفنان محمد صبرى الذى يعشق عمله. وكما يقول :

«نعم فعلاً، أؤكد أننى أحب عملى وأنفعل به، وأريد لمن يرى لوحاتى أن يشاركنى هذا الإحساس بالتفاؤل والرضا والنضارة والجمال.

وهذا لا يمنع أننى أحياناً أعبر فى لوحاتى عن انطباع قد يكون حزيناً، ويظهر هذا بوضوح فى لوحة «البلهارسيا» .

ويؤكد الفنان محمد صبرى على حرية الفنان فى استخدام ما يراه ملهماً له ويثرى عمله الفنى، ويضيف إليه بشكل فعال، ولكن المهم هو الفن ذاته، بصرف النظر عن شتى الاتجاهات والمدارس والأساليب، فإن استخدام أو عدم استخدام الموتيغات الشعبية فى العمل الفنى يرجع إلى الفنان نفسه، بحيث إنه لو أحسن استخدامها فسوف تكسب عمله أفاقاً جديدة، والمرجع النهائى فى ذلك هو إحساس الفنان بالعمل الذى يؤديه، بما يمكنه أن يثرى هذا العمل .

معنى ومضموناً، وتضيف للمجتمع قيمة إلى جانب قيمتها الفنية، لأن الفن رسالة تناقش قضايا المجتمع إلى جانب إبراز معالم الجمال فيه.

وفى ختام اللقاء مع الفنان محمد صبرى ..

أثار الفنان قضية تعكس الإحساس بالحيرة ...

فمما يفرح ويحزن في أن أن العالم يعرف عن الفنان محمد صبرى أكثر مما نعرفه نحن .. هنا في بلده، التي أنطق أحياءها الشعبية وأثراها بالأصالة والجمال، حتى أننا نكاد نسمع في لوحاته صوت المصريين وحركتهم ونبض الحياة الشعبية الثرة داخل الصمت المعماري للحضارة الشعبية.

وعندما تنتقل أصابع الباستيل إلى أسوان، نكاد نلمس أشعة المراكب المطوية في صمت، ونكاد نشعر تقاربها الأليف مع بعضها البعض لتكون تحت عين الفنان، تهيئ له أعظم لحظة نادرة للإبداع والخلق .

إن لوحات محمد صبرى مزيج من النقاء والصفاء الحيوى المتدفق، يضيئها شعاع من ضوء شمس مصر الدافئة، ويتخلل انحناءاتها وزواياها في عبقرية فذة، فهل أن الألوان لتصوير فيلم تسجيلي عن هذا الفنان المصرى العالمى يُعرف الأجيال الشابة به ؟

ووجود تراث شعبى يكون بمثابة رصيد للفنان ينهل منه ومعين لا ينضب أبداً، بشرط أن يوظف هذه الموثقات الشعبية لصالح العمل .

وحينما سألته عن بعض الجوانب الفنية الكامنة في نفس الفنان محمد صبرى ودور الفنون الشعبية ..

أجاب بأن .. هذا يبدو واضحاً في اللوحات التي رسمتها لمدينة الأقصر ومعابدها، فقد ملأت نفسى بالبهجة والأمل، فشمس الأقصر المضيئة وروعة المعابد الأثرية، وانعكاسات الشمس عليها كان له أكبر الأثر على رسم لوحاتى التي صورت فيها هذه المعابد الخالدة في لحظات خالدة .

أيضاً عندما تضيء الشمس بشكل لا يوجد إلا في الأقصر، كل جنبات المعبد تلهمنى لتسجيل لحظات إبداعية تاريخية .

لقد اختير محمد صبرى ليكون الرجل العالمى لعام ١٩٩٣ وهذا هو آخر لقب أطلق عليه بعد الألقاب عديدة منها ملك الباستيل من مصر وغيره كثير وكلها ألقاب عالمية..

إلى أى مدى كان أثر هذه الألقاب على الفنان ؟ قال محمد صبرى: فى الحقيقة إن هذه الألقاب تسعدنى وتشجبنى، ولكن أحب إلى قلبى وعقلى أن أرسم لوحة ذات قيمة وتتوافر فيها عناصر اللوحة الفنية الراقية التي تحمل



الندوة الدولية حول الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية

صفية حلمى حسين

الشعبية، وشارك فيها العديد من العلماء المشهورين وخبراء الحرف اليدوية والمنظمات الحرفية المحلية، بهدف لغت الانظار إلى عظمة التراث التقليدي للدول الإسلامية، وإثارة انتباه شعوبنا إلى قيمة هذه الثروة، وضرورة المحافظة على هذا التراث العريق، الذى لم يأخذ حظه من التعريف والانتشار فجاء تنظيم مثل هذا النشاط على المستوى العالمى ليتناسب مع مستواه والاعتراف بما قدمته وتقدمه الثقافة والحضارة الإسلامية للفنون والحرف اليدوية، وتقديراً لمساهمة الحرفيين بعطائهم وإنتاجهم الفنى، ولساعدتهم على الاستمرار فى عطائهم، بتوفير وتحسين ظروف إنتاجهم؛ إذ إنهم العنصر الأساسى فى استمرارية التراث الإسلامى والمحافظة على بقاءه.

وإقامة هذا الاحتفال العالمى الكبير لحرفى الدول الإسلامية هو الثمرة التى أسفر عنها نجاح الندوة الدولية «حول آفاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية» التى أقيمت بالرباط فى المغرب خلال أكتوبر ١٩٩١، والتى نظمتها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول، بالتعاون مع البنك الإسلامى للتنمية بجدة وجمعية رباط الفتح فى مدينة الرباط بالملكة المغربية. وكانت هذه الندوة

ظهرت مدينة إسلام آباد فى أروع صورها يوم افتتاح أعمال الاحتفال العالمى الأول لحرفى الدول الإسلامية فى ٧/١٠/١٩٩٤م؛ إذ تزامن هذا اليوم مع اليوم الوطنى للمدينة التى ارتدت أبهى حللها.. وشاركت فيه مجموعات من فرق عديدة من جهات العالم المختلفة ضمت الفنانين والكتاب والمفكرين والموسيقيين والمواطنين العاديين والحرفيين وغيرهم لتقديم العروض الفولكلورية والأزياء التقليدية وغيرها.

وقد قام رئيس الجمهورية بتكريم أربعة حرفيين من أفريقيا والعالم العربى وجنوب آسيا وأسيا الوسطى، وواحد عن كل من المناطق المختلفة للدول الأعضاء، بوضع عمامة وشال على رأس كل من المبدعين الأربعة تقديراً لتمييز كل منهم فى مجال حرفته، وقد نال هذا التكريم، ممثلاً لمصر ولمجموعة الدول العربية وأفريقيا، محمد طه مصطفى الحرفى المصرى المتميز فى حرفه الخيامية.

ثم أقيم استعراض فولكلورى كبير قاده الموسيقى المعروف «نصرت فاتح على» الذى تقدم المسيرة الفنية الكبرى لحماية التراث الحرفى التى ضمت العديد من فرق الفنون الشعبية المحلية والدولية، بعروضها الفولكلورية وأزيائها

ملتقى مهماً لخبرات متعددة من خلال الهيئات والدول المعنية بهذا القطاع. وتميزت بتنوع الموضوعات التي طرحت للمناقشة، وفعالية التوصيات التي اتخذت، تلك التي فتحت أفقاً واسعة للعديد من مشروعات التنمية في ميدان الصناعات التقليدية، وكذلك مواكبة هذا الحدث لتطلعات الخطة العشرية لمنظمة اليونسكو لتطوير الحرف اليدوية في العالم، وتنفيذاً للتوصية الثالثة من ندوة الرباط والتي نصت على الآتي:

أكد المجتمعون على الحاجة الماسة لإثارة الانتباه الإقليمي والدولي لأهمية الحرف اليدوية الإسلامية، وإبراز صورتها الحقيقية على الساحة الدولية من خلال إقامة الاحتفالات الدولية التي يمكن فيها عرض المشغولات الإسلامية المتميزة والوسائل المختلفة المطبقة فيها. وقد تم الاتفاق على أن يقوم مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول بتنظيم الاحتفال العالمي الأول للحرف اليدوية الإسلامية في دولة الباكستان خلال شهر أكتوبر ١٩٩٤م بالتعاون مع المجلس العالمي للحرف اليدوية لمنطقة آسيا ومؤسسة «لوك ميرسا» التابعة لوزارة الثقافة بدولة باكستان، كما أكدت الندوة على أهمية إنجاز مثل هذا النشاط الحيوي المهم مرة كل ثلاث سنوات.

إن تنظيم هذا الاحتفال لحرفى الدول الإسلامية (كما هم في مواقع العمل) وكذلك العرض الشامل للحرف اليدوية المعاصرة للعالم الإسلامى، وعقد الندوة الدولية حول موضوع «الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية»، وما شكله من حدث مهم على المستوى الدولى. وكذلك عقد الاجتماع الآسيوى الثامن عشر للمجلس الدولى للحرف اليدوية، واجتماع خبراء اليونسكو لتقييم الخطة العشرية لتنمية الحرف اليدوية، وجوائز لوك فيرسا - أرسىكا للحرف اليدوية، وسوق الحرف اليدوية، وكذلك المنتجات الثقافية المعدة للبيع من شرائط الكاسيت المرئية والمسموعة، والكتب والإصدارات الخاصة بموضوعات الفولكلور والفنون والحرف اليدوية والثقافية، وجناح الحرير الخاص برحلة الحرير الصينى، وكذلك عروض الفولكلور والحفلات الموسيقية.. كل ذلك مجتمعاً أضفى على هذا المهرجان الكبير صفة الشمول.

وقد قام مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية ومؤسسة لوك فيرسا بالتعاون مع هيئة الإغاثة الإسلامية العالمية ومنظمة اليونسكو بإقامة الندوة الدولية حول موضوع الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية، في

الفترة من ١٠ - ١٢/١٠/١٩٩٤م، لمناقشة مجموعة المسائل المتعلقة باتفاق تطوير المهارات التقليدية. كما قام المشاركون بمعاينة وضع الحرف اليدوية، واقتراح السبل والوسائل الكفيلة بإحيائها، والوصول إلى تفهم مشترك بشأنها، والحث على تحريك نشاطات ومشروعات جديدة. وقد وفرت الندوة تجربة فريدة للعلماء والأكاديميين والخبراء من الدول المختلفة من المنطقة وخارجها لتبادل وجهات النظر، ومناقشة الموضوعات ذات الاهتمام المشترك، وبحث الخطوط الرئيسية لتوفير الاتجاهات المستقبلية لضمان إحياء الابتكار في الحرف اليدوية في الدول الإسلامية خلال العقد المقبل.

وكانت أهداف الندوة العمل على تحقيق الطموحات التالية:

- تقييم الوضع الراهن لمستوى الابتكار في هذا المجال في العالم الإسلامى وتحديد الأطر المستقبلية؛ بهدف تطوير الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للصناعات الحرفية.

- مناقشة الإجراءات التي يمكن اتخاذها لتفادى خطر فقدان القيم والتقاليد الإسلامية الأصيلة التي تميز هذه الصناعات والمحافظة على طبيعتها.

- تنظيم برامج تنافسية للشباب الحرفى لحثهم على الابتكار والإبداع في تنمية هذه الصناعات.

- تقديم حوافز وجوائز لدفع الشباب للمشاركة والوصول إلى صناعات حرفية متجددة دائماً في هذا المجال.

وتعتبر هذه الندوة أول مؤتمر دولى من نوعه في العالم الإسلامى حول التجارب الخاصة للدول الأعضاء في موضوع الابتكار والإبداع في الحرف اليدوية الإسلامية، والمشاكل وسبل حلها، لوضع السياسة التي تؤدي إلى إنمائها، وتطوير برامج العمل التي توصل إلى استراتيجيات للتعاون الدولى في هذا المجال.

وقد شارك في هذه الندوة سبعة وأربعون خبيراً من الدول الإسلامية وغير الإسلامية على مدى ثلاثة أيام، ناقشوا فيها عدداً من المواضيع المهمة المتعلقة بموضوع «الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية»

وقد عبر أ. د. «أوكس» مفتى المدير التنفيذي للوك فيرسا في الندوة الدولية «الإبداع في الحرف الإسلامية»، بعد ترحيبه الحار بالحاضرين، وعلى الأخص المشاركين من غير الدول الإسلامية - عن تمنياته بنجاح الندوة، وشكر الحاضرين على تلبيتهم الدعوة.

وقال: إن الأساس في الإسلام هو الاندماج الكامل.. العمومية والتنوع هما أساس الإبداع في الفن الإسلامي والثقافة. «وفي نظري فإن الإبداع هو انصهار العوامل التي تبدو متناقضة، وإن كانت في حقيقتها متكاملة، فالذاتي والشامل يندمجان مخلق نوعيات جديدة من التعبير الثقافي.

فالإبداع الإسلامي عملية مستمرة للاندماج والتوحد، وإبداع الفنان عندما يندمج مع الرؤية الشاملة للإسلام يخلق تعبيرات متجددة دائماً، والإسلام يجعل الارتباط بينهما مفيداً».

كما قام السيد محمد مساوي بقراءة رسالة رئيس منظمة المؤتمر الإسلامي إلى الندوة حول الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية قال فيها: إن شمول برنامج الندوة وأبحاث الخبراء المرموقين والمتخصصين في الفنون التقليدية لا يسمح إلا بالقليل لمساهمته بالرأى في مثل هذا الموضوع المهم، وهو الابتكار في الفنون التقليدية: حيث يتشابك الإلهام مع المعرفة والبيئة لخلق تعاون فعال يؤدي إلى الفهم الصادق لتراثنا. فعلياً أن نتذكر أن الوحدة والتعدد والحيوية من خصائص التراث الإسلامي والعالم الإسلامي.

كما ألقى الدكتور أكمل الدين مدير عام مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلامية في استانبول كلمة عبر فيها عن سعادته بتحقيق إقامة هذه الندوة التي استمر تحضيرها السنتين الماضيتين مع لوك فيرسا. كما أشار جان ميشون، وهو باحث متخصص، عمل لعدة سنوات خبيراً في اليونسكو وبرنامج الأمم المتحدة للتنمية في مجال المحافظة على المدن والفن والحرف الإسلامية، وهو أيضاً مؤرخ متخصص في الدراسات الإسلامية، أشار إلى أن مصادر الإلهام التي استمرت ١٤ قرناً لم تجف، ومازالت الطبيعة قائمة كما نظمتهما الحكمة الإلهية وتعاليم القرآن الكريم والسنة.

كما أن الأساليب الموروثة عبر الأجيال السابقة مازالت ملهمة بأعمال فنية غنية بالابتكار، متجاوبة مع الحاجات القائمة للمجتمع ومتساوقة مع روح الإسلام.

وقد شاركت مصر في الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية (كما هم في مواقع العمل)، الذي أقيم من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، بناءً على الدعوة التي وجهها لوك فرسا وأرسیکا إلى المركز القومي للفنون التشكيلية والإدارة العامة للمراكز الفنية للاشتراك في نشاطات الاحتفال.

وقد سافر على رأس الوفد المصري الفنان عز الدين نجيب مدير عام المراكز الفنية والسيد علي إبراهيم علي مدير مركز الخزف قومسيرا للمعرض وخمسة من الحرفيين.

وأوفدت الإدارة العامة للمنظمات الدولية بالعلاقات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روما السيدة إنعام سليم منسقاً.

وقد شاركوا جميعاً في المسيرة الفنية التي ضمت مواكب الحرفيين والفنانين والكتاب والإعلاميين من جميع بلاد العالم.

اشتركت مصر بمختارات من الحرف التقليدية في المعرض الذي أقيم بمتحف لوك فيرسا، وشاركت في ورشة العمل التي أقيمت بمقر الاحتفال في الاستاد الرياضي؛ حيث قام الحرفيون الخمسة: محمد طه مصطفى - خيامية، وحسن محمود شوكت - النقش على النحاس، وسعيد محمد علي - التطعيم بالصدف، وسعيد حامد مرعي - خزف، وصابر عبد الرحيم - النسيج المرسمة. بممارسة العمل يومياً ولدة عشرة أيام أمام عدد كبير من الزوار المعجبين بإنتاجهم، واستمروا في العمل حتى موعد تحكيم جوائز لوك فيرسا - أرسیکا.

قامت لجنة التحكيم برئاسة المؤرخ المتخصص في الدراسات الإسلامية: جان لوى ميشون بمعايشة الحرفيين أثناء إنتاجهم الأعمال المشتركة في المسابقة على مدى أربعة أيام متصلة، ثم أعلنت النتيجة في مهرجان فني ضخم في استاد العاصمة، يوم ١٥ أكتوبر، ففاز الخزاف سعيد مرعي بالجائزة الأولى، وفي النقش على النحاس فاز حسن محمود شوكت بالجائزة الثالثة، وفي الخيامية فاز محمد طه مصطفى بالجائزة الرابعة، والأخيران بشهادات اشتراك في الاحتفال. كما حصلت مصر على درع الاحتفال.

وقد اختيرت السيدة إنعام سليم مدير عام المنظمات الدولية بالعلاقات الثقافية الخارجية وشؤون أكاديمية روما بإلقاء كلمة مصر في ختام الندوة الدولية حول موضوع الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية في ١٢ أكتوبر وبالنسبة عن مجموعة الدول العربية. وفيها قدمت اقتراحاً بدعوة المهرجان الدولي الثاني لعقد دورته القادمة عام ١٩٩٧ في مصر، وقد لاقت الدعوة ترحيباً كبيراً من رئيس الندوة والوفود المشاركة كما قدمت مجموعة مختارة من الكتب والمجلات المصرية باللغة الإنجليزية في مجالات الفنون والثقافة؛ قامت العلاقات الثقافية الخارجية بإعدادها، وعرض شريط فيديو لأعمال المعرض الذي أقيم بوكالة الغورى عام ١٩٩٤م للحرف التقليدية.

الندوة الدولية عن «الابتكار في الحرف التقليدية الإسلامية»

إسلام آباد - باكستان ١٠ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٤

ملخص القرارات والتوصيات

أقيم الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية (كما هم أثناء العمل) في إسلام آباد - باكستان، لعرض الحرف المعاصرة الموجودة في العالم الإسلامي حالياً وصاحب هذا الاحتفال إقامة الندوة الدولية حول «الابتكار في الحرف التقليدية الإسلامية»، وهو حدث علمي مهم، ليس للبلاد التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي وحدها، ولكن للعالم أجمع. كما أقيم اجتماعان دوليان آخران مهمان في المدة نفسها، أحدهما اجتماع خبراء اليونسكو عن الخطة العشرية لتطور الحرف، وكذلك اجتماع المجلس العالمي للحرف.

وقد كانت الندوة الدولية التي أقيمت بالرباط في أكتوبر ١٩٩١م عن «آفاق تنمية الصناعات التقليدية بالدول الإسلامية» هي الدافع لهذا الحدث المهم، تلك التي أقامها مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسىكا) بالتعاون مع البنك الإسلامي للتنمية وجمعية رباط الفتح وكانت بمثابة البذرة القيمة لتبادل الخبرات بين منظمات الدول التي تعمل في المجال نفسه؛ حيث أثرت مواضيع متخصصة للتطور المستقبلي في مجالات متنوعة كثيرة متوافقة مع الخطة العشرية لليونسكو لتطور الحرف في العالم. وبالتحديد، فإن جذور هذا الحدث تتمثل في البند الثالث من توصيات ندوة الرباط.

وقد أقيمت هذه الندوة بالتعاون بين مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (أرسىكا) باستانبول ومعهد لوك فيرسا إسلام آباد، ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية بجدة واليونسكو باريس - وذلك في الفترة من ١٠ - ١٢ أكتوبر ١٩٩٤م في حضور راسمي السياسات والمخططين والمنفذين الحرفيين من البلاد المختلفة، وكذلك ممثلين عن المناطق والمنظمات الدولية والمنظمات غير الحكومية؛ حيث اجتمعوا ليتقاسموا الخبرات ويتبادلوا الآراء في المشاكل والآفاق المتعلقة بتشجيع الابتكار في الحرف؛ بهدف التوصل إلى معالجات جديدة، وحلول لبعض المشاكل التي تعترض هذه الحرف.

وقد دارت الأبحاث حول ما يعرقل تطور المهارات التقليدية في العصر الحديث، وناقش المشاركون الحالة الحاضرة للحرف وقدموا اقتراحاتهم بخصوص طرق

ووسائل تعميق التفاهم المتبادل حول الموضوعات المطروحة. وفتح المجال أمام نشاطات جديدة، وهي المرة الأولى التي تقدم فيها تجربة فريدة للباحثين والمنظرين والخبراء من بلاد مختلفة داخل وخارج المنطقة.

وقد تم في الندوة التعمق في بحث المواضيع الأساسية التي تحدد الاتجاهات المستقبلية الخاصة بالابتكار في الحرف التقليدية في دول منظمة المؤتمر الإسلامي في العقود القادمة.

الأهداف

من أهداف الندوة جمع سلسلة من المنظمات والأفراد المعنيين بالحرف ليتمكنوا من الآتي:

● تحديد الحالة الحاضرة للابتكار في العالم الإسلامي والإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي يجب اتخاذها لتطور هذا القطاع في المستقبل.

● مناقشة الإجراءات التي يمكن اتخاذها للمحافظة على عدم ضياع القيم الإسلامية والاتجاه إلى المحافظة على إبداعات التراث الحرفي الإسلامي.

● تنظيم المسابقات من أجل تطوير هذه الفنون؛ لتنمية روح الابتكار عند شباب الفنانين.

● منح الشباب الجوائز كحافز يهدف إلى تشجيعهم على إنتاج أعمال جديدة.

برنامج وموضوعات الندوة

تقدم المتحدثون الأساسيون بأبحاث متنوعة في موضوعات مختلفة، تنحصر في الآتي:

- «الابتكار في الحرف اليدوية الإسلامية: من منظور تاريخي» (موضوع عام).

- الحرف اليدوية والعمارة الإسلامية - جوانب من إبداعات الحرفيين

- عنصر الابتكار في فن الخط.

- الرؤية الابتكارية في فن المنمنمات.

- التصميم في الأرابيسك، ومظاهر الإبداع في أشكاله.

- الرؤية الصوفية ودورها في الحرف اليدوية الإسلامية.

- الثراء والتنوع في صناعة السجاد اليدوي والكليم.

- توظيف التقنيات الحديثة لتنمية الحرف اليدوية.

- الوسائل الحديثة ودورها في التعليم والتدريب على

الحرف اليدوية، دور الحكومات والوكالات الخاصة.

- الرؤية المتغيرة للحرف اليدوية من خلال الواقع الاقتصادي، العوامل المالية والاقتصادية.

- الإبداع في الحرف اليدوية.

- الطبيعة والرسوم الزخرفية في الفنون الإسلامية.

وقد اتسعت مجالات الندوة؛ نظراً لما أبداه المشتركون من اهتمام بموضوعات لم تكن قد غطتها الجلسات الرئيسية، فتكاملت بما قدمه متحدثون آخرون. وبذلك انعكست الصورة الكاملة للموضوعات المطروحة على مدى الندوة في التوصيات والقرارات التي جمعت في ثلاثة أبواب رئيسية: المبادئ العامة، والموضوعات الرئيسية، والاتجاهات المستقبلية في الابتكار.

وستقوم أرسىكا بجمع وتبويب وطبع التقرير المفصل لخطوات الندوة لنشره على الأعضاء والمنظمات المعنية والأفراد. وكلنا أمل في أن يكون التقرير النهائي مرجعاً قيماً للباحثين وواصفى السياسات والحرفيين وجميع الأجهزة والأفراد المعنيين بحالة الحرف.

وقد قدم الباحثون والخبراء المشتركون في هذه الندوة أبحاثهم في الموضوعات السابق ذكرها، وناقشوها في جلسات العمل، وتبادلوا الآراء والاقتراحات والخبرات المطبقة في بلادهم، ثم تبع ذلك تقديم أوراق مختصرة للدول الأعضاء وخبراء الحرف.

المشاركون

شارك عدد كبير من بلاد وهيئات مختلفة في هذه الندوة، فالقوا الضوء على موضوعها، وناقشوا بشأنه محاور متنوعة، وقدموا حوالي أربعين بحثاً في الموضوعات المتنوعة التي تهم دول منظمة المؤتمر الإسلامي عامة والمنظمات الدولية والمؤسسات العاملة في هذا المجال، وصانعي السياسات والمخططين ومديري الحرف والحرفيين والمختصين، وكذلك التجار الذين يتعاملون مع هذه الفنون.

التوصيات والقرارات

تكفلت الندوة بالتوصيات والقرارات الخاصة بالمناقشات والبحوث.

أولاً : المبادئ العامة

١ - أن تقوم البنية الأساسية بعملية تنشيط الإنتاج بجعل البيئة صالحة لإنماء عملية الابتكار.

٢ - ضرورة عمل دراسات الجدوى لمشروعات الحرف اليدوية لتنظيم الإنتاج، والتأكيد على النقاط التي تؤدي إلى نجاحها وتوجيه الأنظار إلى أهمية عملية التمويل.

٣ - وقف استغلال الأطفال الصغار، من الآن فصاعداً، في الإنتاج الحرفي، ورش الحرف بحجة رخص أجورهم وذلك حفاظاً على صحتهم وانتظامهم في التعليم المدرسي. وقد أخذت أرسىكا على عاتقها عمل الدراسات اللازمة في ثلاثة بلاد تابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي بخصوص هذا الموضوع، كما تقرر اجتماع منظمة العمل الدولية واليونسكو لمناقشته وإصدار التوصيات اللازمة للحكومات للعمل بها.

٤ - يجب المبادرة بالإفادة من الاعتراف بصانعي الحرف والحرفيين بإعطائهم الحوافز على هيئة منح للسفر وجوائز مالية.. إلخ، ولتحقيق ذلك علينا دراسة الوسائل المتطورة للعمل الحرفي لدى الحكومات الوطنية والأجهزة الإقليمية والدولية مثل اليونسكو.

٥ - على المنظمات الدولية مثل اليونسكو أن تساهم في الدراسة والمحافظة على المدن الإسلامية والفنون والحرف. وعلى ذلك فإنه من الضروري لمثل هذه المنظمات التي تتلقى طلبات للمساعدة أن تتأكد من وجود رغبة سياسية قوية للارتقاء بالفنون والحرف من الدولة الطالبة، بالإضافة إلى تقديم النواة الأساسية للعمل، وهي: العنصر البشري والمادي، لتأكيد جدية العملية ومتابعة المشروعات التي تقوم المنظمات الدولية بالمساهمة فيها.

ثانياً : الموضوعات الرئيسية

٦ - على كل المسؤولين وذوي الإمكانية، بما فيهم السلطات الوطنية والمحلية، أن يتعاونوا بشكل عملي وإيجابي في تحسين أوضاع الحرفيين، الاجتماعية والاقتصادية، من خلال التدريب، وإمكانية الحصول على القروض والمواد الخام ومنافذ التسويق. وعلى الوزارات المسؤولة عن الحرف أن تتكفل باتخاذ إجراء سريع بهذا الصدد، فليس المبدعون وحدهم المسؤولون عن ذلك.

٧ - يجب أن تتضمن خطط التطور الاقتصادية الوطنية ترويج الحرف التقليدية، فحركة تطور الحرف يجب أن تكون محل الاهتمام؛ لأن عائد الربح من استثمار الحرف التقليدية غالباً ما يكون أعلى منه في قطاعات الاستثمار الأخرى كالزراعة وبعض الوحدات الصناعية.

٨ - يجب أن تؤخذ في الاعتبار أهمية السوق السياحية باعتبارها محركاً رئيسياً لفتح أسواق جديدة، التجربة الإندونيسية في «أسواق حرف القرية» لجديرة باتباعها؛ إذ يجب أن تقام معارض للحرف عالية الجودة في كل مدينة سياحية.

٩ - مراكز التصميم الإقليمية على النظام الإندونيسي من الممكن أن تقوم بعملية تسويق المنتجات التقليدية على أنها هدايا بجانب وظيفتها الأصلية.

١٠ - «المركز الدولي للابتكار»، المنتظر إقامته في باكستان، سوف يكون على هيئة ملتقى عام، حيث يمكن للحرفيين المسلمين أن يتقابلوا مع زملائهم، وغيرهم من المتخصصين، لتبادل الآراء ومقارنة التقنيات والنماذج، وبذلك يحصلوا على منابع إلهام صادرة من المحيط نفسه الذي لا ينضب من الجمال الإلهي والحكمة.

١١ - على الحكومات الوطنية اتخاذ الإجراءات لحماية ومساعدة أمهر الحرفيين وأكفاهم على ممارسة ونقل فنهم إلى الأجيال الجديدة، باعتبارهم «كنوزاً وطنية حية» وذلك نظراً لأهمية المحافظة على حياة أرقى أشكال المهارة الحرفية للذين ينتجون ما يطلق عليه «أعمالاً متحفية»، وهذه الأعمال مازالت تجد مشترين من العالم أجمع في جميع أنواع الحرف.

ثالثاً : إرشادات مستقبلية للابتكار

١٢ - إن إنعاش الابتكار يتم عن طريق توسيع مجال الابتكار في بيئة بلا تحكم، والتشجيع على رؤية أشياء جديدة، وإتاحة وقت كاف للتأمل.

١٣ - إن استخدام التقنية الحديثة لعمل خطط علمية للإنتاج تعتبر ضرورة ملحة لتطوير وتنمية المهارات، وتميز الابتكار والجودة العالية.

١٤ - مع الاحتفاظ بمنهجية التعليم المتبعة في جميع المجتمعات المنظمة، يجب أن يترك مجال للتدريبات على الابتكار والبحث في المجهول؛ لكي نجد الحلول الجديدة الأفضل.

١٥ - إن استمرارية ممارسة المهارة التقليدية خارج نطاق أسرة الحرفي ضرورة حتمية لتعليم المتدربين.

١٦ - على مدارس الفن ومعاهده أن تدخل تعليم الحرف في برامجها، ليس بهدف خلق حرفيين مهرة، ولكن لجعل صانعي القرار أكثر حساسية بالنسبة إلى الفنون والحرف.

١٧ - يجب أن تتضمن برامج دراسة الحرف مبادئ إدارة الأعمال والتسويق والخطط الاقتصادية.

١٨ - إن استخدام الأشكال التقليدية بتقنيات ووسائط جديدة وكذلك استخدام تكنولوجيا الكمبيوتر، يجب أن يتم على ضوء النواحي التجارية والتغير الاجتماعي.

فمثلاً يجب المحافظة على الخواص الأصلية لنسيج السجاد مع التأكد من قابليته للتداول التجاري، ويجب تشجيع الجمع بين استخدام الخامات التقليدية والتكنولوجيا المتطورة، وعلى الدولة أن تتولى حماية الأصالة.

١٩ - يجب استكشاف اتجاهات جديدة لرعاية الحرف في المجتمع المعاصر، عن طريق الصفوة والقطاع التعاوني والدولة.

هذا، وقد شارك في هذا الحدث وفود من البلاد الآتية :

أفغانستان - أذربيجان - أستراليا - الجزائر - بنجلاديش - كندا - الصين - كوستاريكا - كولومبيا - الدانمرك - مصر - فرنسا - إيران - الهند - أندونيسيا - الأردن - كوريا - الكويت - كازاخستان - لبنان - مالي - ماليزيا - مويشوس - المغرب - نيبال - النيجر - باكستان - فلسطين - بابوا - غينيا الجديدة - قطر - سريلانكا - المملكة العربية السعودية - سيراليون - جنوب أفريقيا - إسبانيا - سوريا - تاتارستان - تونس - تازاكستان - تايلاند - تنزانيا - تركيا - المملكة المتحدة - الولايات المتحدة الأمريكية - أوروغواي.

وقد انتهى الاجتماع بالتصويت على الاعتراف بفضل حكومة باكستان، وعلى الأخص وزارة الثقافة، لترجيحها الحار وكرمها ومساعداتها التي مهدت لنجاح هذا الحدث، وقد عبر المشاركون عن شكرهم للهيئات المنظمة أرسى استانبول، ولوك فيرسا إسلام أباد؛ للإجراءات الفعالة والمجهودات الصعبة التي بذلت لعقد هذا الاجتماع، كما شكروا يونسكو باريس ومنظمة الإغاثة الإسلامية الدولية. كما شكر المشاركون رؤساء الجلسات، وعبروا عن تقديرهم للأبحاث المشاركة، وعلى الأخص المتصلة بالموضوع الرئيسي.

كما شكروا المترجمين وهيئة السكرتارية على مجهودهم الدؤوب.

التوصيات المقدمة من المجموعة العربية

المشاركة في المؤتمر

١ - دعوة الحكومات المحلية إلى تشجيع إنشاء الاتحادات والنقابات الحرفية.

٢ - التخطيط لإعطاء الحرفة وظيفتها السابقة في الحياة اليومية.

٣ - الاهتمام بالمحافظة على الهوية المحلية التراثية في التخطيط للتنمية السياحية.

٤ - اعتماد تدريس مادة الحرف في المناهج الدراسية منذ الصفوف الابتدائية.

٥ - دعم إنشاء مراكز تدريب حرفية في كل من لبنان وسوريا وفلسطين بصورة خاصة من قبل المنظمات العالمية والحكومات المحلية.

٦ - استضافة بعثات من البلاد العربية للتدريب في الخارج على الأعمال الحرفية.

٧ - التعاون بين الدول العربية والإسلامية لتبادل الخبرات باستضافة الحرفيين.

٨ - مطالبة المنظمات الدولية بإقامة دورات تدريبية على اللغات الأجنبية.

٩ - المساعدة في إقامة مراكز محلية وعالمية للتسويق الحرفي وخلق قنوات تبادل بين الدول.

١٠ - تشجيع نشر وطبع الدراسات والمعلومات الخاصة بالحرف محلياً ودولياً.

جوائز لوك فيرسا - ارسیکا للحرف اليدوية

(للمبدعين من الحرفيين)

تم تنظيم أول برنامج لجائزة لوك فيرسا - ارسیکا لمبدعي الحرف اليدوية، بالتعاون مع المنظمات والمؤسسات المعنية بدعم هذا البرنامج، ضمن نشاطات الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية، الذي عقد في إسلام آباد من ٧ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٤ لتحقيق الأهداف التالية:

- إثارة الانتباه الإقليمي والدولي لأهمية الحرفيين، من خلال تقديم وعرض منتجاتهم المميزة وتقدير مساهماتهم الكبيرة في تطوير هذا القطاع.

- التعريف بأعمال المتفوقين من الحرفيين في المناطق المختلفة بهدف خلق فرص التعاون وتبادل الخبرات والتقنيات التي يستخدمها حرفيو الدول الأعضاء.

- ضرورة تحديد المجالات الفنية التي تعكس روح التراث الإسلامي والإفادة من الفن الإسلامي، بهدف إعادة تقييم مفهوم النشاط الحرفي، ووضع الخطط للمساعدة على الإبداع والبحث، وتنظيم التكوين الحرفي، وتحديد طريقة التعاون في ميدان الحرف اليدوية.

- رسم وتحديد سياسة عملية لضمان إحياء الابتكار للخروج بخطة عمل تنهض بالحرف اليدوية، تقديرًا لقيمتها

الثقافية والاقتصادية والتراثية للدول الأعضاء، والعمل على تنمية هذه الفنون، وحث شباب الحرفيين على الابتكار والإبداع بتقديم الجوائز والحوافز للمتفوقين منهم.

وقد منحت الجوائز لإحدى عشرة حرفة بواقع ١٠٠٠ دولار لكل حرفة، موزعة على أربع جوائز، الأولى للتميز، والثانية للابتكار، والثالثة للتصميم، والرابعة للابتكار في تقنية مستحدثة.

- وشملت الجوائز الخزف والفخار وأعمال الزجاج الملون ورسم المنمنمات والسجاد والكليم والنسيج والتطريز وأعمال الخشب والجلد والحرف المعدنية والمجوهرات والصناعات اليدوية المستخدمة في العمارة.

وقد أقيم هذا الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية يوم ١٥ أكتوبر ١٩٩٤، حيث وزعت الجوائز النقدية والشهادات التقديرية لتكريم عدد من الحرفيين المبدعين الذين اشتركوا في المسابقة الدولية للإبداع الحرفي، وكان من بين الفائزين عدد من المبدعين الحرفيين المصريين، ففاز بالجائزة الأولى في الخزف سعيد مرعي وفاز بالجائزة الثالثة في النقش على النحاس حسن محمود شوكت كما فاز في حرفة الخيامية محمد طه مصطفى بالجائزة الرابعة للابتكار في تقنية مستحدثة.

لوك فيرسا، المعروفة بالمعهد الوطني للتراث الشعبي التقليدي

بدأ سنة ١٩٧٤م لبحث وجمع وتسجيل ونشر الفنون الشعبية الباكستانية والمحافظة عليها، ونما خلال عقد واحد، من مجرد محاولة لخلق علم الفن الشعبي، إلى أن أصبح مجموعة من المشاريع والنشاطات تفلقت في جذور الوطن بأكمله.

فقد ساد في القرن الماضي احتكار المدن للفن والثقافة معتمداً على التقاليد الإقليمية والريفية، بالإضافة إلى الغزو الثقافي الوارد من الغرب، مما أدى إلى عملية تدرجية بدت على صورة محاولات لقضاء على الثقافة الوطنية من جذورها.. قامت لوك فيرسا لمقاومة هذا التيار، ولسد الحاجة الشديدة للمحافظة على الشخصية المضمحلة وتقويتها، وكذلك وضع الحدود لحمايتها من التمزق حتى تنمو وتتقدم لتتكافأ مع العالم الحديث. إن إعادة اكتشاف التقاليد الباكستانية التاريخية وإعادة تكاملها مع العناصر الحديثة يتطلب معرفة واسعة بجذور هذه الثقافة؛ ولذا كان البحث العلمي وجمع المعلومات لازماً لجميع مشاريع لوك فيرسا. كالأفلام والبحث

وجعلت مقره منطقة قصريلدز التاريخي باستانبول، ليتناسب مع عراقية تاريخ التراث الإسلامي.

ومنذ ذلك الحين أخذ أرسىكا على عاتقه دراسة الحضارة الإسلامية، على مدى الأربعة عشر قرناً.. تطوراتها وإنجازاتها وإبراز مظاهرها العديدة المنتشرة في العالم كله، خصوصاً وأن تقاليد العالم الإسلامي مازالت حية ومستمرة، تتناقلها الأجيال بالرواية أحياناً وبالكتابة أحياناً أخرى. وقد استوجب ذلك استخدام الطرق التكنولوجية الحديثة في التسجيل، فقام بذلك الباحثون والمؤرخون والكتاب والفنانون والمفكرون المسلمون مستخدمين إمكاناتهم الخلاقة وتكوينهم الاجتماعي وقدراتهم الذهنية الدينية، لتصحيح الخرافات والمغالطات التي نشرها بعض الكتاب الأجانب الجاهلين بالتاريخ والفن والثقافة الإسلامية. وبذلك أفسح أرسىكا المجال لفهم أعمق يساعد على تقوية أواصر الصداقة بين الشعوب، وعلى الأخص تزويد أجيالنا القادمة بالوثائق التي يُعتمد على صدقها في مجال التاريخ والفن والحضارة الإسلامية.

الاجتماع الآسيوي الثامن عشر للمجلس الدولي للحرف اليدوية من ٨ - ٩ أكتوبر

عقد المجلس الخاص بمنطقة آسيا اجتماعه السنوي هذا العام من ٨ - ٩ أكتوبر في إسلام آباد، متوافقاً مع الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية كما هم في مواقع العمل؛ حيث نوقشت الموضوعات الخاصة بمنطقة آسيا، والمعوقات والحلول التي طرحت للتنمية وحماية الحرف اليدوية التقليدية. وقد شارك فيه حوالي مائة من خبراء الحرف اليدوية والحرفيين من منطقة آسيا والباسيفيك.

وقد تأسس المجلس الدولي للحرف عام ١٩٦٤، عندما اجتمع الحرفيون والمربون وموظفو الحكومة في ندوة عامة أقيمت في جامعة كولومبيا في مدينة نيويورك، وتضافرت جهودهم، أفراداً وجماعات، على اعتبار الفنون والحرف جزءاً لا يتجزأ من هوية هذه الشعوب.

والمجلس الدولي للحرف هيئة غير حكومية، وغير تجارية، تنتمي إلى اليونسكو وهيئة التنمية التابعة للأمم المتحدة، وهي هيئة تعاونية تقدم المعونة التكنيكية في مجال تخصصها وتدعمها الحكومات والمؤسسات والتعاونيات، والمتبرعون من الأفراد، برأس المال اللازم لتحقيق هذه الأهداف.

والمجلس العالمي للحرف يدعم ويؤمن وضع الحرف باعتبارها جزءاً حيوياً في الحياة الثقافية، ويقوم على تنمية

الميداني والتسجيل والأبحاث والأعمال الفنية الأصلية وأصول الكتب النادرة وغير ذلك. فكل ما جمع من معلومات محفوظ في أرشيف لوك فيرسا للمراجعة والبحث. وكله في متناول أيادي جميع أفراد الأمة. إنها تسجل الفن الشعبي الباكستاني، لأنه يمثل التراث الموروث في مقابل ما هو مكتسب، تسجله بالوسائل التكنولوجية الحديثة، فهي مخزن المواد الثقافية لصالح الأجيال القادمة، وهي عضو منتم لليونسكو والمجلس العالمي للحرف والمجلس العالمي للموسيقى والمركز الآسيوي لليونسكو والمركز العالمي للمتاحف وغير ذلك.

ولما كانت لوك فيرسا تمثل الفنون الحية، فإنها تقيم احتفالاً سنوياً في أكتوبر من كل عام يجتذب الحرفيين والممثلين الشعبيين والمغنيين والموسيقيين وغيرهم، يأتون من أقاصي البلاد ليجتمعوا ويعملوا في مكان واحد، في احتفال كبير، تشارك فيه الهيئة الآسيوية للتعاون الإقليمي والمجلس العالمي للحرف لمنطقة آسيا بالباسيفيك يونسكو.

وفي سنة ١٩٨٢ أنشئ المجلس الوطني للحرف وفروعه في الأقاليم تحت رعاية لوك فيرسا؛ ليتبادل الحرفيون والمسؤولون عن تنمية الحرف والمتخصصون والمعاهد الثقافية الخبرات والآراء، وكذلك كيفية الحصول على الخامات ووسائل التسويق وحل المشاكل والمعوقات التي تصادفهم.

كما أنها أقامت داراً لنشر الكتب والشرائط المسجلة والشرائح الملونة والصور الفوتوغرافية وغيرها. ومن أهم ما يلفت النظر أن لوك فيرسا تنفق ثلثي ما تقدمه لها الدولة من منح على برامج بناءة وليس على الإدارة، وتغطي مصروفاتها من بيع الكتب وشرائط الكاسيت وغيرها من المنتجات، وذلك يمكنها من مساعدة كل من يستحق المساعدة من العاملين في مجال الفنون والحرف من أول البلاد إلى آخرها، وقد بدأ ذلك يترك أثاره على الحياة المدنية والقومية ويثريها.

أرسىكا - مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية

إن التحديث والتكنولوجيا، والقفزات المتعددة في طريقة الحياة والمتغيرات التي نتجت عن ذلك، جعلت التمسك بتراث العالم الإسلامي وتقاليدته على مر العصور ضرورة حتمية، للمحافظة على هويتنا النابعة من أصولنا العريقة.

لذلك قررت منظمة المؤتمر الإسلامي إنشاء مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية - أرسىكا - عام ١٩٧٩،

القيم الإنسانية الكامنة فيها، وتوثيق أو اصر الإخاء بين حرفيي العالم، وتقديم المساعدة والنصيحة للحرفيين، وترويج المعرفة بينهم والاعتراف بأعمالهم، كما يقوم بدور الوسيط للتعاون بين الهيئات المهتمة بالحرف، وكذلك توحيد هيئات الحرف الوطنية؛ إذ إن الجمعية العمومية للمجلس تعتبر أية مؤسسة أو جمعية أو هيئة حكومية لدولة ما، هي الممثل للحرف والحرفيين في بلادها.

كما أن المجلس يساعد على تبادل الحرفيين بين الدول الأعضاء للدراسة والعمل وإلقاء المحاضرات، والبحث عن وسائل لنشر وتأكيد وتركيز برامج التبادل الدولية، وحالياً أصبح المجلس العالمي للحرف يوجد في خمس مناطق، وهي: آسيا وأفريقيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية، ويشترك فيه تسع وسبعون بلداً، ومن المتوقع أن يزيد عددهم عن ذلك، وقد حدد هؤلاء المختصون الذين يمثلون المجلس العالمي للحرف قيمة الحرف والحرفيين ووضعهم في مكانتهم الحقيقية، بوصفهم عنصراً جوهرياً يمثل هوية وثقافة الأمم.

اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم عقد تنمية الحرف اليدوية في العالم من ١٣ - ١٤ أكتوبر ١٩٩٤م

عقد اجتماع خبراء اليونسكو، حيث تم انتخاب الرئيس ونائب الرئيس والمقرر ومراجعة النشاطات التي أنجزت منذ عام ١٩٩٠، وتحديد أولوية الأهداف ومنهجية العمل، والخروج بالتوصيات الخاصة لتحسين وضع الحرف والحرفيين.

وكانت الجمعية العمومية للأمم المتحدة قد قررت تحديد الفترة من عام ١٩٨٨م إلى عام ١٩٩٧م كعقد للتنمية الثقافية في العالم تحت رعاية الأمم المتحدة واليونسكو الموافقة على أهدافه الأربعة، وهي: الاعتراف بالبعد الثقافي للتنمية، وتأكيد وإثراء الشخصيات الثقافية، وتوسيع المشاركة بالميدان الثقافي، وتنمية ودعم التعاون الدولي في هذا المجال.

وقد تم عقد اجتماع خبراء اليونسكو لتقييم فترة الخمس سنوات الماضية من هذا العقد الذي يعتبر عقد تطوير الحرف اليدوية في العالم، والتعرف على معدلات التقدم التي أنجزت في هذا المجال. ويعتبر ما أسفرت عنه المناقشات والتوصيات علامة بارزة ذات أثر فعال على الصعيد الدولي. وقد شارك حوالي خمسون من الخبراء الدوليين والمؤسسات المختصة والمراقبين في هذا الاجتماع.

وقد وجهت السيدة مادلين جوبييه نائب المدير العام لليونسكو، نيابة عن المدير العام، الشكر والتقدير لمعهد لوك فيرسا وأرسिका على مبادرتهم بإقامة الاجتماع بمناسبة الاحتفال العالمي الأول لحرفيي الدول الإسلامية، وندوة إسلام آباد.. وهي ثمرة اجتماع ندوة الرباط ١٩٩١م، ذات الأهمية البارزة من وجهة نظرنا؛ إذ إن أهداف الندوة تتجاوب مع اهتمامات اليونسكو لتطوير الحرف في الدول الأعضاء، وضرورة اتخاذ الإجراءات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للتطور المستقبلي للحرف التقليدية في العالم الإسلامي، كما تتوافق مع اقتناعنا المشترك بالعلاقة الحميمة التي تربط بين الحرف وحياة المجتمعات من الناحية الروحية والثقافية والاقتصادية في كل مكان.

كما أن الباحثين المرموقين والخبراء، سواء من العالم الإسلامي أو من خارجه، قد أتاحوا فرصة نادرة لتبادل مثير غنى بالمعرفة والخبرة والأفكار في كافة المواضيع، ويروح يسودها التفاهم المتبادل. وكذلك القوا الضوء على قدرة الحرف التقليدية الإسلامية على التأقلم مع الاحتياجات الحديثة. فتقاليدها الفنية مازالت مستمرة على مدى أكثر من ألف عام، وممتدة عبر مساحات جغرافية شاسعة.

وقد اختتم المهرجان والمؤتمر والندوات بحفل كبير قدمت فيه عروض فنية: موسيقية وغنائية وراقصة من الفنون الشعبية الباكستانية أضفت على هذا الاحتفال العالمي طابعاً متميزاً. وفيما يلي ملخص الدراسة التي قدمتها كاتبة هذه السطور .



الحرف التقليدية فى مصر.. إبداعها ومشاكلها نحو التطور

تكتلات. فالصناعات التقليدية لا يقتصر دورها الثقافى والاقتصادى على المناطق الريفية أو الصحراوية فى دول العالم الثالث، بل يتعداها إلى الدول الصناعية أيضاً، وهى عنصر رئيسى فى نشاطات المجتمع يشكل جزءاً مهماً فى الحياة اليومية لجميع الأفراد على كافة مستوياتهم الاجتماعية وفى جميع المجالات وجميع البلاد.

وإن الأخذ بالمنهج العلمى فى الإنتاج الصناعى الآلى المتطور لهذه الحرف، من حيث حسن التخطيط والتصميم فى إنتاج الصناعات الحرفية - بعد دراسة التراث دراسة متعمقة، والاهتمام باختيار الخامات والأدوات والاستفادة من ثروتنا الثقافية والاقتصادية والتاريخية - يؤدى إلى إنتاج جيد يغطى جميع الجوانب المهمة.

فى جمهورية مصر العربية يصعب حصر الجهات المشرفة على الصناعات التقليدية؛ لتعددتها وانتشارها فى أماكن متفرقة:

١ - وزارة التربية والتعليم لها دورها المهم فى نشر الهوايات بين أطفال المدارس.

٢ - وزارة التعليم العالى تشرف على كليات الفنون التطبيقية والتربية الفنية وكليات التربية النوعية.

٣ - وزارة الحكم المحلى تشرف على التنمية البيئية فى المناطق الريفية - وإنتاجهم اقرب إلى الحرف الشعبية - وتمدهم بالخامات اللازمة، بل تقوم أيضاً بتسويق هذا الإنتاج.

٤ - وزارة الشؤون الاجتماعية تشرف على الجمعيات الأهلية ومشروعات الأسر المنتجة ولها منافذ تسويق جيدة فى مواقع مختلفة.

إن اهتمامنا بالتخطيط لتطوير الحرف التقليدية فى مصر نابع من تقديرنا وإيماننا بعظمة التراث التقليدى للدول الإسلامية؛ إذ إن هذا التراث من الأعمال الفنية رفيعة المستوى المصنوعة يدوياً، يقف فى مصاف أفضل المنتجات الحرفية اليدوية القديمة والمعاصرة فى العالم كله. ولذلك وجب علينا أن نجعل شعوبنا تدرك قيمة هذه الثروة من الحرف، وأن نعمل على إبراز القيم الفنية العالية الكامنة فيها.

ومع التغيير الشامل فى نظم الحياة، علمية وثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية، منذ أوائل هذا القرن، وإرساء أسس الإدارة العلمية، وإدخال النظم الإحصائية للرقابة على الجودة، واستخدام الحاسبات فى إدارة العمليات الإنتاجية، وجب علينا وضع جميع هذه المتغيرات فى اعتبارنا عند وضع الخطط التفصيلية الخاصة بتطوير الحرف ورعاية الحرفيين. ويلزم عمل دراسة شاملة للوضع القائم فى مصر، وتجميع قاعدة معلومات، وتحديد مكان الحرف فى مواجهة الفن والصناعة وما يقابلها من عقبات أو تتعرض له من مشاكل، وإتاحة الفرصة لها للقيام بدور حيوى وفعال فى حياتنا المعاصرة، وليس مجرد القيام بأدوار ثانوية تكميلية.

إن موضوعنا متشعب متداخل مع العديد من أوجه النشاط الإنسانى: الاجتماعى والثقافى والاقتصادى. فالحرف تمثل قيماً تمس حياة الملايين من البشر، وتربط ما بين الثقافة التاريخية والمعاصرة. وإن كنا حتى الآن لم نعط هذه العلاقة - الشديدة الأهمية - حقها فى الاعتبار، فعلياً أن نتدارك الأمر قبل أن يفلت من أيدينا، خصوصاً ونحن نتابع التغيرات التى حدثت فى السنوات القليلة الماضية، وما سيطر على النظام العالمى فى المستقبل القريب جداً من

كليات متخصصة؛ حيث درسوا استخدام وسائط فنية حديثة وتنفيذها بإحياءات من التراث القديم، ويقومون بطبعها على الأقمشة بأنفسهم.

٤ - مركز الفسقاط للخزف

يقع هذا المركز بمصر القديمة بمدينة الفسقاط التي تعتبر من مدارس الخزف الرئيسية في العالم، وما زال المكان الرئيسي لصناعة الفخار ولراسم بعض الخزافين المعاصرين. وفي عام ١٩٥٨ كلفت وزارة الثقافة الفنان الخزاف سعيد الصدر - وهو الذي أعاد الحياة إلى الخزف في مصر؛ حيث أدخله في برامج كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٢٠ - بإقامة مركز للخزف بالفسقاط، فجعل أطفال المنطقة يعملون معه بينما هو يعلمهم مفهوم حرفتهم الأصلية. وحالياً ينتج هذا المركز خزفاً معاصراً له نكهة تقليدية.

٥ - مركز النسيجيات بحلوان

أنشئ في عام ١٩٧٠ وهو متخصص في دراسة وتطوير تراثنا الفني التقليدي، ونسج مملكات مبتكرة مستمدة من هذا التراث. كما يقوم المركز بتنفيذ لوحات للفنانين المعاصرين بالنسيج من الحرير أو الصوف. ويوجد بالمركز أيضاً أقسام للتصميم والرسم والصباغة للتدريب والتنفيذ، وكذلك قاعة للفنون الثقافية والمحاضرات الفنية.

وقد أقرت وزارة الثقافة أخيراً مشروعاً لتطوير الحرف التقليدية، والاهتمام بشعبها المختلفة، والبحث لإحياء الحرف اليدوية، وإعداد المدربين المهرة على أيدي كبار المعلمين الحرفيين؛ بهدف خلق كوادر جديدة لتعليم هذه الحرف. كما أقر صندوق التنمية الثقافية إنشاء صندوق لتمويل الذاتي يقوم بعمل مشروع إنتاجي استثماري لتصنيع المنتجات اليدوية التقليدية، بمواصفات قياسية عالية الجودة، وفتح منافذ لتسويقها، مما يحفز الحرفيين على الانضمام إلى هذه المشاريع؛ أملاً في مستقبل أفضل.

والى جانب الهيئات والوزارات المعنية بالإشراف على الصناعات التقليدية يقوم بعض الحرفيون المهرة بعمل هذه الحرف التقليدية المستمدة من التراث، وهؤلاء الحرفيون مدربون منذ طفولتهم على أيدي مدربين (معلمين وأسطوات) تدربوا هم أنفسهم بأسلوب المدرب والصبية نفسه، فتلقتوا الحرفة بالتدريج، ومن هؤلاء من تبرز مواهبه وحبه لإحدى الحرف فيهتم بمعرفة وقائعها، مستعيناً بالمتخصصين في التراث وزيارته المتاحف، ويمارسها بتقاني وإتقان. وهذا الفنان

٥ - الجمعية التعاونية للإنتاج وأعضاؤها من الحرفيين المدربين؛ عالى الكفاءة، حيث ترعاهم الجمعية بالتوجيه، وتمدهم بالخامات، وتقوم بتسويق أعمالهم في الداخل والخارج.

٦ - جمعية الرعاية المتكاملة وتشرف على مركزين أحدهما لتدريب الصبية على الحرف والآخر لتدريب المعاقين.

٧ - أما وزارة الثقافة فعليها العبه الأكبر في خدمة هذا المجال؛ حيث يتبعها خمسة مراكز، إلى جانب إشرافها على بيوت الثقافة المنتشرة في القاهرة والمدن والأقاليم؛ حيث يدرس الهواة من جميع الأعمار والمستويات الفنون والحرف اليدوية والتقليدية وتختلف الحرف في هذه البيوت من مركز إلى آخر تبعاً لموقعه الجغرافي واحتياجات سكانه وثرواته البيئية وتراثه الفني. أما المراكز فهي:

١ - مركز الحرف التقليدية في وكالة الغورى

بنى السلطان الغورى الوكالة في أوائل القرن السادس عشر الميلادي على أنها مركز للتجارة، وهي تقع بالقرب من الجامع الأزهر، وعمارة مبناها الإسلامية ذات المشربيات جعلت منها مركزاً ممتازاً لممارسة الحرف اليدوية التقليدية.

وفي أوائل الخمسينيات من هذا القرن، وحينما كان الدكتور ثروت عكاشة وزيراً للثقافة، رمم المبنى واستخدم أحد أجزائه لإحياء الحرف اليدوية والتقليدية، كالحفر على النحاس وخرط الخشب (المشربية) والخيامية والزجاج المعشق بالجبس والحلى والخزف، كما استخدم الجزء الآخر على أنه مراسم للفنانين المعاصرين، وفي فناءه قاعات صغيرة تعرض فيها نماذج من المنتجات الحرفية اليدوية التقليدية.

٢ - مركز أبحاث الفنون التشكيلية - بيت السنارى

يقع بيت السنارى الأثرى في حي السيدة زينب بالقاهرة، وهو حي عريق عامر بالجوامع الأثرية والعمارة الإسلامية. ويعمل بالمركز جمع من الفنانين المتفرغين، يربطون بين التراث الفني القديم والذوق المعاصر، من خلال تصميمات ورسوم قديمة تطبع على الأقمشة والمنتجات الاستعمالية، أو تحفر على الخشب والحجر والرخام.

٣ - مركز الفن والحياة - سبيل أم عباس

وهو أحد أعظم مباني العمارة الإسلامية في القرن التاسع عشر، وتعمل به مجموعة من الفنانين حديثي التخرج من

الحرفى يحترم إنتاجه، فلا يستخدم إلا الخامات الطبيعية كالخشب والصدف والعاج، وكذلك النحاس والفضة أو الحرير والصوف والجلد حسب نوع إنتاجه، ويستنبط من الأشكال ما يتوفر فيه الحس الجمالى الراقى وينفذه بإتقان، ويستغرق، فى ذلك، وقتاً طويلاً يؤثر على كمية إنتاجه وحجم مبيعاته، ولذلك فإن هؤلاء فى سبيلهم إلى الانقراض لصعوبة استمرارهم فى العمل دون الأخذ بيدهم ورعايتهم.

أما الحرف التقليدية التى تجمع ما بين النفعية وصفة الفنون الشعبية، فيقوم بعملها سكان المنطقة الذين يتدربون أبا عن جد، بغرض سد احتياجاتهم الشخصية وتجميل حياتهم، وهذه فى الغالب تكون حلياً، وجلاليد مطرزة أو مزينة بالخرز، وأكلمة، وأثاثاً، وتستمد جذورها من التراث أيضاً، ولكن تصنع من خامات متوفرة بالبيئة نفسها، وأحياناً من الخامات الحديثة. ونظراً للإقبال على اقتنائها وتداولها بوصفها فناً من الفنون الشعبية فإن عائدها المادى يكون مقبولاً.

وتوجد أيضاً الحرف النفعية، التى تعمل من خامات بسيطة موجودة فى البيئة نفسها سداً للاحتياجات الضرورية، ويقوم الأفراد بعملها، مثل: الحصر والأقفاص والمقاطف التى تصنع من سعف النخل والجريد فى الأماكن النائية أو الصحراوية. وهذه وإن كانت بدائية الشكل والتنفيذ، إلا أن لها سحرها الخاص، ولاتخلو من الصفات الجمالية. وتواجه هذه الحرف مشكلتين أساسيتين، أولهما: انقراض العاملين فيها بمرور الزمن وانصراف الشباب عن ممارستها لقلة عائدها، وثانيهما، تفضيل الأجيال المعاصرة للمنتجات الحديثة.

الحلول المقترحة للمحافظة على هذه الثروات التراثية

* إنشاء مركز قومى للصناعات التقليدية اليدوية تتعدد وتنشأ أنشطته، ويتكون من فرق عمل من تخصصات مختلفة، على أن يشتمل هذا المركز على فروع الحرف اليدوية كافة، ويضم الحرف اليدوية النفعية والجمالية ويرعاها، ويقوم بتخطيط شامل لإنتاجها بدراسات للجدوى شاملة للتمويل، وتوفير الخدمات والخامات والتعليم والتوعية، وكذا الخبرات الفنية والتدريبية وعمليات التسويق وأماكن العمل.

* إنشاء معهد خاص لدراسة التراث الإسلامى والحرف التقليدية اليدوية، ووضع البرنامج التعليمى والتدريبى على استلهم التراث الإسلامى الحضارى الضخم، وطرق الاستفادة منه .

* إنشاء جمعية غير حكومية مهمتها جمع التراث الإسلامى فى الدول الأعضاء كافة ونشره وتعريف المجتمع الدولى به وإحيائه.

* الاستعانة بصندوق التنمية الثقافية فى دعم وتمويل مشاريع الحرف اليدوية ووضع الميزانيات اللازمة لها وتنشيط حركتها.

* تطوير التعليم وتعميم أماكن التدريب على الحرف اليدوية فى الأماكن الغنية بالتراث.

* نشر الوعى والاهتمام بممارسة الشباب للحرف التقليدية.

* فتح بيوت الثقافة المنتشرة فى الريف والمدن لتدريب الشباب والكبار والمرأة على مختلف الحرف والفنون لشغل أوقات الفراغ، وتحسين أوضاع الأسرة اقتصادياً واجتماعياً؛ بما ينعكس أثره الإيجابى على الدخل القومى ويساهم فى القضاء على البطالة.

* فتح منافذ دائمة لبيع هذه المنتجات.

* تأسيس اتحاد للحرفيين يضم الجمعيات والأفراد المهتمين بالحرف والفنون الشعبية كافة.

* القيام بحصر دقيق لمراكز تعليم الحرف اليدوية والمشرفين عليها.

* حصر الحرفيين المهرة ونوع منتجاتهم ووسائل الاتصال بهم وتشجيعهم ودفعهم إلى الأصالة والتطور ومنح جوائز للمفوقين منهم.

* إصدار دوريات عن كل ما يخص الحرف، مثل: أماكن التدريب والحصول على مستلزمات الإنتاج والتسويق والمشاكل التى تتعرض لها والمعارض وغيرها.

* إسهام الإعلام فى حملة تطوير ونشر الحرف اليدوية التقليدية من خلال الصحافة والإذاعة والتلفزيون ويمكن البدء بتغذية الأطفال - بشكل مبسط - بعراقة التراث وعظمته وجماله وذلك فى البرامج والمجلات الخاصة بهم.

كما يمكن الإكثار من البرامج الثقافية بالإذاعة والتلفزيون للتعريف بالتراث، والاهتمام بالأماكن الفنية، ولفت الأنظار إلى الحرف اليدوية التقليدية الجيدة وأماكن الحصول عليها. وأرى من الحكمة الاستفادة من مبادئ المجلس العالمى للحرف فى الحفاظ على مراكز الحرف اليدوية وتقوية وتأكيد الإحساس الإنسانى بالإخاء بين حرفى العالم أجمع، وتشجيع الحرفيين وتقديم المساعدة والنصيحة

لهم، ونشر المعرفة والاعتراف بإنتاجهم، واضعين في الاعتبار الجذور البيئية والتقاليد الثقافية والوطنية المختلفة.

وكذلك تعاون الحكومات والمؤسسات الوطنية والدولية والجمعيات والأفراد؛ حيث إن توصيات مؤتمر الرباط حول افاق تنمية الصناعات التقليدية للدول الإسلامية الذي اقيم في المغرب سنة ١٩٩١، فتحت المجال امام عروض مثمرة للتطوير ومشاريع ونشاطات مستقبلية، كما أن التعاون بين مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية «أرسىكا»

باستانبول ومنظمة الثقافة والعلوم «اليونسكو» في مجال الفن والحرف اليدوية، الذي يقع في إطار خطة العمل العشرية ١٩٩٠ - ١٩٩١ لتطوير الحرف اليدوية في العالم، دفع أرسىكا إلى التقدم بعرضه المساهمة في إقامة ندوات دولية بالتنسيق مع الدول الأخرى.

إن جذور الحرف التقليدية اليدوية لاتزال قائمة؛ ولذلك يجب أن يقدم لها المزيد من الرعاية.

صفية حلمي حسين





مكتبة الفنون الشعبية



ببليوجرافيا التراث الشعبي

قوائم الأدب الشعبي

في

مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(١)

د. إبراهيم أحمد شعلان

تنشر المجلة في هذا العدد وأعدادها التالية أجزاء متتابعة من ببليوجرافيا التي أعدها الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان، وقام بجمع مادتها على مدى سنوات عديدة موضحاً قوائم الأدب الشعبي الموجودة بمكتبة دار الكتب ومكتبة الأزهر إلى عام ١٩٦٨.

ومجلة الفنون الشعبية، إذ تحتفى بهذا العمل العلمى المهم، ترحو أن يكون ذلك مساهمة منها فى تقديم هذا الجهد العلمى خدمة للباحثين والدارسين المهتمين بمواد الأدب الشعبى المصرى تحليلاً وتحقيقاً، وأن تكون مواد هذه الببليوجرافيا معيماً علمياً لهم وعاملاً مساعداً فى الكشف عن أصول وخصائص مواد الماثورات الشعبىة المصرية والعربية.

وتبدأ المجلة منذ هذا العدد بنشر المقدمة العلمية التى وضعها الأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان لشرح مادة عمله ومنهجه فى ترتيب مادة هذه الببليوجرافيا مع نشر جزء يسير من فهرس الأدب الشعبى والعاميات باعتباره مدخلاً لبقية مواد هذا الفهرس وغيره من مواد هذه الببليوجرافيا التى سوف تنشر تباعاً فى أعداد قادمة.

ويسر المجلة أن تتلقى أية ملاحظات أو استفسارات حول هذه الببليوجرافيا مقدرين كل التقدير للجهد والوقت الذى بذله الأستاذ الدكتور إبراهيم أحمد شعلان فى إعداد هذه القائمة المرجعية المهمة فى مجال دراسات التراث الشعبى والماثورات الشعبىة المصرية والعربية.

بتصنيف العلوم وتنظيم هذه المعلومات لتسهيل تدفقها. وإذا كان التصنيف ضرورياً لكل الباحثين والدارسين فإنه يغدو أكثر أهمية لدارسى الثقافة الشعبىة، ذلك أن الثقافة الشعبىة

إن ثورة المعلومات التى تشهدها الساحة العالمية، والناجمة عن سرعة الإيقاع الحضارى، والتى امتدت لتشمل كل فروع المعرفة، قد فرضت على الباحثين أن يهتموا

تمتد لتشمل كل شيء فى حياة الإنسان منذ أن يرى الحياة حتى يفادها، ونحن نعلم أن الدراسات الأكاديمية فى علوم الثقافة الشعبية فى مصر، التى بدأت جدياً منذ نصف قرن، مازالت تراوح التلقائية والفردية، ولم تأخذ شكل حركة جماعية مسبقة بتخطيط منهجى. وكنا نود أن نبدأ هذه الدراسات، أو فى أعقاب بدايتها، بتخطيط منهجى يسير فى اتجاهين: أحدهما يعتمد على المسح الأفقى فى فترة زمنية ثم تتوالى العملية، والآخر يسير على المنهج الرأسى والتاريخى.

وهذه النشرة يمكن أن تؤدى دوراً فى مجال المسح التاريخى أو المتابعة الرأسية.. ويمكن أن تفتح الباب فى هذا الاتجاه.

ويكفى أن أشير إلى معاناتى خاصة عندما كنت أقوم بإعداد بحث الماجستير وأخذت أتردد على دار الكتب - فى ميدان باب الخلق بالقاهرة - مدة طويلة أحاول أن أحصر مجموعات الأمثال الشعبية المطبوعة منذ بداية القرن التاسع عشر حتى الآن أو أمسك بخيط يرشدنى إلى بدايات الاهتمام بهذا الموضوع، وبينما كنت أعيش هذه التجربة إذا بأحد العلماء الأمريكين يلتقى بالساذى الدكتور عبدالحميد يونس^(١) ويتحدث معى عن أهمية النشرة الببليوجرافية الخاصة بالتراث الشعبى فى مصر، وذكر فى معرض الحديث أن مصر من المناطق القليلة فى العالم التى لم تحظ حتى الآن بهذا العمل، وكنت أتابع الحوار وفى ذهنى مشكلتى الخاصة، بعدها أبدت استعدادى، وبعد فترة من متابعة الجمع تبين أن الموضوع أكبر من إمكانياتى واقترح استاذى الدكتور عبدالحميد - عليه رحمة الله - أن أكتفى بمراجعة فهارس دار الكتب والأزهر كمرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن متابعة الجمع فى المكتبات الآتية:

(١) مكتبة الجامعة الأمريكية.

(٢) مكتبة المعهد العلمى الفرنسى.

(٣) مكتبات الجامعات المصرية وما فيها من رسائل علمية.

(٤) مكتبة الجمعية الجغرافية المصرية.

(٥) مكتبات معاهد الخدمة الاجتماعية.

(٦) مكتبات معاهد التربية الرياضية.

(٧) المكتبات الفرعية فى المدن المصرية: مكتبة الإسكندرية - طنطا - سوهاج - المنصورة.. إلخ.

وفى مرحلة أخرى يمكن متابعة الموضوع فى المكتبات العامة فى الدول العربية.

إن إتمام هذا المشروع يمكن أن يقدم للحضارة العربية خدمة كبيرة فى مجال الدراسات الفولكلورية.

وعلى سبيل المثال، فإن رصد الهجرات العربية بعد الإسلام لا يمكن أن يكتمل أو يتم بطريقة منهجية إلا بوجود ببليوجرافيا بالكتب التى سجلت هذه الحركة من كافة النواحي، كما أن وجود ببليوجرافيا بالكتب والوثائق التى سجلت الهجرات الهلالية منذ أن بدأت فى منتصف القرن الخامس الهجرى حتى الآن يمكن أن تيسر الأمر للباحثين لدراسة هذه الحركة على ضوء منهج واضح، ويكفى أن نشير إلى أن الهلالية لعبت أخطر الأدوار فى حياة الحضارة العربية؛ حيث قامت بتعريب كل منطقة الشمال الأفريقى فوسعت رقعة الوطن العربى وفتحت طريقاً للتوسع الإسلامى فى إفريقيا.

وفى هذا المجال، فقد نسينا أننا نملك مكتبة ضخمة فى كل فروع المعرفة ابتداءً من العلوم الطبية والهندسية وانتهاءً بعلوم الفلك والجغرافيا والتاريخ؛ انسياقاً وراء الحضارة الغربية حتى تكون لدينا ما يطلق عليه الانفصام الذاتى وكأننا قبل أن تصدمنا هذه الحضارة لم تكن لنا فلسفة حياتية خاصة فى الاقتصاد والمالية والزراعة والطب، فدارس الطب لا يعرف ما يجب أن يعرفه عن تاريخ الطب العربى. ودارس الهندسة لا يعلم عن الهندسة العربية أو الإسلامية قدرًا كافيًا، وقس على ذلك فى كل فروع المعرفة. وعلى سبيل المثال، فإن علم الفلك الذى برع فيه المسلمون لا تعرف الأجيال الجديدة من علماء الفلك إلا النذر اليسير منه، فلماذا لا يتقدم أحد علماء الفلك ليجمع قوائم علوم الفلك التى يمكن أن تكون دافعاً ومشجعاً للدخول إلى مضمون هذه الدراسات؟

إن الأنماط الحضارية الغربية لها دور فاعل فى حياتنا، بل هى تلعب - خاصة فى العلوم المادية - أهم الأدوار التى لا نستطيع أن نستغنى عنها شئنا أم أبينا، لكن لدينا قصور

واضح فى إدراك حقيقة التواصل الحضارى. وللتخلص من ذلك، وكخطوة بداية، علينا أن نوجه بعضاً من اهتمامنا إلى الفهارس بكل أنواعها من تحليلية إلى موضوعية وشكلية، وبذلك نكون قد وقفنا على البداية الصحيحة التى ستؤدى ولاشك إلى تجلية الحضارة العربية والإسلامية.

هذه الببليوجرافيا

عنيت هذه القوائم، فى الدرجة الأولى، بتجميع قوائم المؤلفات عن موضوع محدد وهو الفولكلور المصرى فى فترة زمنية محددة حتى سنة ١٩٦٨ ومن مكان معين (هيئة الكتاب ومكتبة الأزهر) وهى - من ناحية أخرى - بعيدة عن التحليل أو التفصيل رغم أهمية هذا الموضوع، ولكنها مفتاح للدخول إلى عالم التراث الشعبى؛ بل إن الذى يلقي نظرة سريعة على الفهرست، فى نهاية هذه القوائم، يستطيع أن يدرك مجال التراث الشعبى ومدى اتساعه وكيف أن هناك علوماً لا يعرف عنها المثقفون شيئاً كعلوم الحرف والأوقاف والزيج، وعلوماً تجرى عليها الدراسات فى الحضارة الغربية، كما كانت عند أبائنا وأجدادنا، وانصرفنا عنها خوفاً أو لنقص فى الثقة بالنفس كعلوم الأثر والرمل والفراسة وقراءة الكف والعرافة والتنويم المغناطيسى والفال والضمير والسحر والسيما، والجفر والزيج والسباسب وجلجل. إن علينا أن نعود إلى التراث لنعرف ما يحتويه من سلبيات، أو علوم لم نعد بحاجة إليها فنكتفى بدراساتها أكاديمياً، وما يحتويه من إيجابيات. وهو أمر يمكن أن يؤدى دوراً فاعلاً فى تيار الحضارة، فنكتشف عنها؛ ذلك أن الحاضر هو ابن الماضى. فالماضى فى داخلنا سواء أدركنا ذلك أو تناسيناه عمداً أو جهلاً.

من ناحية أخرى، فإن هذه القوائم تركز على موضوعات ثلاث وهى: أولاً الآداب الشعبية، ثانياً الفلك والغيبيات، ثالثاً الديانات والعقائد، وهى موضوعات تكشف عن اهتمامات المسلمين فى العصور الماضية ورؤيتهم الحضارية للحياة.

منهج العمل

سار العمل فى إعداد هذه النشرة على النحو التالى:

* اتجهت إلى بطاقات «الفهرس العام» الخاصة بالموضوعات لا المؤلفين مستدلاً بفهرس المصنف، وقد

أرشدنى هذا الفهرس إلى أماكن الموضوعات، وقد تابعت البطاقات بالأدراج من رقم ٥٨ إلى ١٠٩؛ الخاصة بالأدب وعلوم اللغات والآداب الحديثة والاجتماع، والبطاقات فى الأدراج من ١٤٣ إلى ١٤٨ الخاصة بعلوم النفس والفراسة وفنون الطب، والبطاقات الموجودة بالأدراج من ١٥٤ - ١٦٠ الخاصة بالفنون الجميلة والأسرار والمعارف المتنوعة وكذا الدرج رقم ٢٧، الخاص بعلوم الفلك والميقات. وفى هذه الأدراج تم مسح حوالى ٧٠ ألف بطاقة من بطاقات الفهرس العام، وتسمى فى هذه النشرة «فهرس عام/ بطاقات»، وقد استخلصت منها حوالى ألف وخمسمائة بطاقة، و تدور كلها حول الموضوعات السابقة.

* مكتبة تيمور

تم قراءة ٥ مجلدات فى فن الأدب من رقم ٤٨ إلى ٥٢ وسبع مجلدات فى فن الشعر من ٥٣ إلى ٥٩ ومجلد رقم ٨٦ فى الموسيقى ومجلد رقم ٨٥ فى الألعاب ومجلد رقم ٨٨ فى الغيبيات، أما المجاميع فقد تم مسح ثلاثة مجلدات من رقم ٩٠ إلى ٩٢، وفى الديانات مجلدين وفى القصص ثلاثة مجلدات، ومجموع هذه المجلدات ٢٣ مجلداً سجلت منها حوالى ١٠٠٠ بطاقة ورمزت لمكتبة تيمور بالحرف «ت».

* مكتبة المخطوطات

تم متابعة فهرس المخطوطات وهو يقع فى ثلاثة أجزاء. وقد تم طبعه فى الفترة من عام ١٩٣٦م حتى عام ١٩٥٥م وسجلت منه ٣٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «مخطوطات».

* المكتبات الخاصة

- (١) فهرس كتبخانة الخديوية، وهو يقع فى ستة أجزاء وقد سجلت منه ٦٠٠ بطاقة ورمزت له بـ «كتبخانة».
- (٢) توجد مكتبات خاصة، وهى قوله «محمد على باشا» «مكرم» «عمر مكرم» مكتبة مصطفى فاضل، مكتبة طلعت،

ب - مكتبات مصادرة:

المكتبة	عربي	أفرنجى	دوريات
زينب عباس حليم	٣٣٥	١٢٤١	٨
أنطون بوللى	-	٦٦١	-
محمد على إبراهيم	٢	٦٥٤	١٠ منهم مصنف
مزرعة الخيل بانشاس	٢	٤٥	-
الخاصة السابقة	١٧٧	١٧	-
محمد سعيد حليم	٤٢٦	٧١٩	-
عمرو إبراهيم	١٣	٥٦٩	٤٠
حورية حمدي	٧٣٠	١٥٠	-
نيلون سيف الله	٩	٧٦	-
بواقى كريمة عباس حليم	٢٢	١٣٨	-
أمنية طوغان	١٠	١٤٠	-
بنات السيدة نازلى صبرى	٥	٢٤٨	-
إسماعيل داوود	٥٣	٧٥٦	-
بواقى سلطنة ملك	١٤١٤	١١١٤	-
الإخوان المسلمين المنحلة بالقاهرة	١٣٩٣	٨٠	١٦
راس التين	-	٢٢	-
عادل عياد	-	٣٦٢	-
مزرعة الصالحية وأبو قير	٢٨	-	-
أحمد جلال الدين محمود	٥	٧٧	٣٣
إسماعيل عزيز حسن	-	١٧٥	-
الإخوان المسلمين بالإسكندرية	١٠٣٩	٧٧٠	-
إسماعيل مختار	١٢١	٧٣٥	١١
إلهامى حسين	٨٦	٨٥٥	-
نازلى صبرى	٥٦	٨٣١	-
دفتر خانة أنشاس	-	٢٨٩	-
نعمت كمال الدين حسين	٣	٧٠٩	-
زينب سيف الله يسرى	١٣	٤٣٧	-
رقية حليم	٣٢	٨١	-
فايزة أحمد فؤاد	-	٤٧٨	-
نعمت بوسى	٤	١٥٥	-
وفيقه صبرى	-	١٥٥	-
قصر يوسف كمال بالمطرية	٧	٥٥	-
يوسف كمال	١٦٥١	٧١٣	-

مكتبة الشنقيطى، مكتبة زكى «أحمد زكى باشا» المكتبة الحسينية، وقد علمت أن هذه المكتبات قد دخلت الفهرس العام وهذه هى قوائم المكتبات الخاصة كما هو موجود بسجلات هيئة الكتاب حتى عام ١٩٨٩م وعدد الكتب المهداة أو المشتراة تبلغ ٨٥٥٠٨ عربى، ٤٨٣٥٧ أفرنجى، ٩٢٤ دوريات أما الكتب المصادرة فهى ١٥٠٦٣ عربى، ٢٨٩٠٦ أفرنجى، ٧٨٢ دوريات وقد نودنى - مشكوراً - بسجلات هذه المكتبات الأستاذ أمين صوفى، وهى غير مطبوعة وبياناتها كالتالى:

(قوائم المكتبات الخاصة)

أ - مكتبات خاصة (هدية + شراء):

المكتبة	عربي	أفرنجى	دوريات
التركية	٦٧٣٥	٣٠١٤	-
التيمنورية	١٥٤١٥	-	-
طلعت	٢١٧٤٧	-	-
حليم باشا	١٠٦٢	-	-
خليل أغا	٨٦٠	-	-
الشيخ محمد عبده	٩٩٣	١٩٥	-
البهبهيتى	١٥٥٤	٨٥١	-
الغورى	٧٢٧٧	٦٨٦	١٤٥
مجلس الوزراء	٨٨٠	١٢١٤	-
محمد أحمد حسين	١٥٠١	١٠١١	٦٧
أحمد الحسينى	٢٥٤٤	-	-
عبد العاطى جلال	٦٨٠	-	-
عبدالرحمن الرافعى	٢٠٢٤	٥٤٤	٤٢٠
عبدالرحمن صدقى	-	٢٠٥٥٢	-
عباس العقاد	٦٩٢٨	١١٧٠٨	٢٩٢
طه حسين	٣١٩٦	٢٠٢٧	-
فتوح نشاطى	١٤١٦	٤١٨٥	-
حسن عباس زكى	٩٩٦٧	١٦١٥	-
د. مصطفى شبيحة	٦٨٤	٦٥٠	-
توفيق الحكيم	٤٥	١٠٥	-
المجموع	٨٥٥٠٨	٤٨٣٥٧	٩٢٤

وسجلت مع كل بطاقة مصدرها «فهرس عام/ مطبوع -
فهرس عام جزازات - مخطوطات - تيمور - كتبخانه - قوله
- مكرم... إلخ».

مصادر النشرة

اعتمدت هذه النشرة على مصدرين هما:

- ١ - فهرس دار الكتب، هيئة الكتاب حاليًا، وتتمثل في:
* فهرس الكتب العربية الموجودة بالدار حتى آخر ديسمبر
١٩٢٨م وقد طبع هذا الفهرس في مطبعة دار الكتب
١٩٢٩م.
* ملحق الجزء الثالث من الفهرس العام وقد أضيفت إليه
الكتب الواردة حتى آخر ديسمبر ١٩٣٤م.
* نشرة أصدرتها دار الكتب وتشمل الكتب التي اقتنتها
الدار عام ١٩٤٨م، وقد طبعت هذه النشرة في عام ١٩٤٩م.
* فهرس الكتب العربية التي اقتنتها الدار عام ١٩٣٥م حتى
آخر عام ١٩٥٥م وقد طبع في مجلدين الأول: من
حرف (أ - س) والثاني: من (ص - ي) وقد نشر عام
١٩٥٩م.
* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات
التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت في
دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥م إلى ديسمبر ١٩٦٠م وقد
طبعت بمطبعة دار الكتب المصرية المصرية ١٩٦٢م وسجلت
منها ٢٠٥ بطاقة.
* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات
التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة، وأودعت في
دار الكتب والوثائق القومية خلال عامي ١٩٦١/ ١٩٦٥ -
المجلد الأول للمطبوعات المصرية - القسم الرئيسي -
مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ - سجلت منها ١٥٧ بطاقة.
* النشرة المصرية للمطبوعات «نشرة مجمعة» للمصنفات
التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة وأودعت في
دار الكتب والوثائق القومية خلال عامي ١٩٦٦ / ١٩٦٧

المكتبة	عربي	أفريقي	دوريات
محمد علي توفيق	-	٤٢٩	-
أجزخانة المنتزة	-	١٨	-
قصر عابدين	٣٠٦٩	٥١٨٨	-
علاء الدين مختار	٦١٢	٢٢٥٩	٢٣
قوت القلوب	١٣٩٥	٧٢٢٦	-
الدوائر الخاصة	١٧٩٤	١٢٨	١٠ منهم معاهد عددها (٨)
* بواقي مكتبات خاصة:			
١ - صافيناز ذوالفقار	-	٦٩	١٢
٢ - أوليغا عباس حليم	٥	١٩	-
٣ - السيد الجوهري	١٨	-	٧٩
٤ - يوسف سيفي	٥١٤	٦٣	-
٥ - شويكار	٩	-	مستطون مخطوطان
٦ - يوسف كمال	١١	-	-
المجموع	١٥٠٦٣	٢٨٩٠٦	٧٨٢

هذه هي كل المكتبات الخاصة بدار الكتب كما أخبرني
السيد/ أمين صوفى، وهذه المكتبات سواء المصادرة أو
المهداة أو المشتراة لم تدخل الفهارس العامة باستثناء مكتبات
«مصطفى فاضل والشنقيطي والكتب التاريخية من مكتبة
حليم، فإذا قابلنا هذا على هذه القوائم فإننا لا نجد أثرًا
لمكتبتى مصطفى فاضل والشنقيطي، وإن دل ذلك على شيء
فإنما يدل على أن الأمور غير واضحة، وهذا ما جعلني أرجع
لكل ما يتيسر أمامي من مصادر لهذه النشرة.

إن متابعة هذه المكتبات بناءً على أسماء أصحابها يوضح
أنها مكتبات يمتلكها أصحاب الثقافة الرفيعة وخاصة
مكتبات الإهداء أو الشراء، أما مكتبات الأسرة المالكة والأسر
المرتبطة بها فإنها بلا شك مكتبات من نوعية خاصة وربما
كانت بعيدة عن الشعبيات ونحن نعتقد - رغم عدم الاطلاع
عليها - أنها حاليًا لا تحتوى على شعبيات باستثناء بعض
الكتب المتناثرة هنا أو هناك سواء البطاقية أو المطبوعة..

وكان علينا أن نرجع إلى كل الفهارس المتوفرة بكل
اشكالها.

المجلد الأول - المطبوعات العربية - مطبعة دار الكتب - سجلت منها ٨٦ بطاقة.

* النشرة المصرية للمطبوعات - الببليوجرافيا القومية للجمهورية العربية المتحدة، المجلد السنوي ١٩٦٨م، طبع دار الكتب عام ١٩٦٩ - سجلت منها ٦١ بطاقة وهذه النشرات مصنفة تصنيفاً تفصيلياً.

* فهرس مكتبة مكرم ويقع في مجلد واحد في ٢١٥ صفحة، وقد طبع في دار الكتب ١٩٢٣م وهي المكتبة الخاصة بالسيد عمر مكرم نقيب الأشراف، وقد أهديت هذه المكتبة لدار الكتب في ١٣ أغسطس عام ١٩٢٦م.

* فهرس مكتبة قوله وقد طبع ١٩٢٦م

* أصدرت دار الكتب نشرة بأسماء كتب الموسيقى والغناء ومؤلفيها، وهي تلك الموجودة بدار الكتب وقد أصدرتها الدار بمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة في مارس ١٩٢٢م، وقد طبعت النشرة في نفس العام.

ومن جانبى فقد اكتفيت بنقل كتب الموسيقى وكتب الغناء وتركزت المؤلفين.

٢ - فهارس المكتبة الأزهرية

هذه المكتبة تحتوى على ستة أجزاء أساسية، وهي خاصة بالكتب الموجودة بالمكتبة حتى سنة ١٩٥٠م، ثم صدر جزان السابع والثامن على أنهما ملحق.

فأما الجزء السابع فهو ملحق فهرس بالكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى سنة ١٩٦٢م / ١٣٨٢هـ، وهذا الجزء ملحق الجزئين الثانى والثالث من الفهارس الأصلية ويشتمل على الفنون الآتية: «أصول الفقه - فقه الإمام أبى حنيفة - فقه الإمام مالك - فقه الإمام الشافعى - فقه الإمام أحمد بن حنبل - علم الفرائض والموارث - الفقه العام - علم الكلام (التوحيد) - علم المنطق - آداب البحث - علم الحكمة والفلسفة - علم التصوف - علم الآداب والفضائل».

وقد طبع هذا الجزء بمطبعة الأزهر ١٣٨٢هـ / ١٩٦٢م وقد سجلت منه ٤٤ بطاقة أما الجزء الثامن فهو ملحق فهرس الكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م وقد سجلت منه ٧٨ بطاقة.

ويشتمل على الأدب والتاريخ، وقد طبع بمطبعة الأزهر ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م وفهارس المكتبة تهتم بتعريف مضمون الكتاب. وهذه الظاهرة أكثر وضوحاً في الفهرسين السابع

والثامن، فعلى سبيل المثال فى الجزء ٨ يتحدث عن كتاب رحلة ابن بطوطة، فيقول: «رحلة ابن بطوطة من طنجة إلى الصين والأندلس وإفريقيا للأستاذ محمود على الشرقاوى الموجود الآن فى ١٣٨٨ / ١٩٦٨م عرض فيه رحلة ابن بطوطة بأسلوبه الخاص، وأبرز فيها مظاهر الحياة الاجتماعية فى جميع البلاد التى رحل إليها ومظاهر حضارتها والروابط التى كانت تقوم بينها وأثر البلاد العربية فيها».

- نسخة من مجلد طبع بمطبعة الأنجلو بالقاهرة بأولها مقدمة وترجمة لابن بطوطة ورحلاته وتعريف بمخطوطات الرحلة وطبعاتها وملخصها وأثرها فى الأدب العربى بقلم المؤلف وبآخرها فهرس فى ٤١٠ ص / ٣٠سم.

- نسخة كالمسابقة - ثلاث نسخ كالمسابقة

ولاشك أن هذه البيانات التى تحتويها البطاقة ذات أهمية قصوى للباحث قبل أن يطلب الكتاب من المكتبة.

ومجموع صفحات هذا الفهرس كما يأتى:

ج ١ / ٦٤٠ صفحة، ج ٢ / ٧٢٧ صفحة، ج ٣ / ٧٦١ صفحة، ج ٤ / ٤٧٩ صفحة، ج ٥ / ٦٣٠ صفحة، ج ٦ / ٤٦٨ صفحة، ج ٧ / ٥٢٧ صفحة، ج ٨ / ٥٢٨ صفحة، والمجموع الكلى ٤٧٦٠ صفحة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة لا تحتوى على فهرس بطاقى، وقد بدى فى عمل هذا الفهرس سنة ١٩٨٠م ولكنه لم يتم حتى الآن (١٩٩٠م) وما تم من البطاقات غير ميسر للمتريدين.

* أسلوب تسجيل النشرة

إن الرجوع إلى أشكال الفهارس الموجودة (مطبوع / بطاقة)، وتداخل المكتبات مع الفهرس العام أحياناً؛ بل عدم وضوح الرؤية أمام المسئولين فى دار الكتب زاد من صعوبة الحصر، كما أن مناطق التماس أو التداخل كثيرة ومتعددة بين الشعبيات وغيرها، وفيما بينها وبين بعضها؛ مما يجعلها تدخل تصنيفات متعددة؛ فمسرحة «عنترة» التى كتبها أحمد شوقى هل تدخل ضمن الشعر الرسمى أم تدخل ضمن الحكاية الشعبية؟، والحكايات التى تقدم فى مكتبة الطفل هل تدخل ضمن الشعبيات المجردة أم تدخل ضمن الأدب الرسمى الذى استوحى من الشعبيات؟ وفى هذا المجال يمكن أن نعرض بعض الملاحظات التى عالجنها بقدر ما تيسر

دون الإخلال بالمنهج والهدف من هذه النشرة، وهى تتمثل فيما يأتى:

* تحتوى النشرة على بعض المصطلحات القديمة التى قد تخفى على القارئ، كالجفر والزيغ والسباسب، جلجل... وقد جاء فى المعجم الوجيز أن علم الجفر هو «علم يبحث فيه عن الحروف من حيث دلالتها على إحداث العالم؛ أى أن هذا العلم كان يُعنى بما يهم العرافين والمتنبئين»، أما كلمة «الزيغ» فهى «كل كتاب يتضمن جداول فلكية يعرف منها سير النجوم ويستخرج بواسطتها التقويم سنة سنة»، أو كما يقال حديثاً الطوالع الفلكية، و«السباسب» جمع سباسب وهى تعنى المفازات، أما كلمة جلجل فهى تعنى السحاب والرع، وجلجلة: صوت فى حركة. وهذه العلوم كانت تهم الناس قديماً فى حياتهم اليومية وقد اختلط فيها العلم بالخيال.

* توجد تداخلات بين الفنون فمثلاً موضوع «الهيئة والفلك والتقويم والطوايع والتنجيم...» كلها تتداخل مع بعضها كما أن العديد من الكتب القديمة لم تكن تفرق بين هذه المصطلحات ولم تكن تعرف التخصصات بالمعنى الحديث ولذلك فمن الطبيعى أن يحتوى الكتاب على تاريخ وشعر وفلسفة وتسجيل للحياة اليومية... إلخ وعلى سبيل المثال كتابى «الكشكول» و«المخلعة» لبهاء الدين العاملى أين ندرج هذين الكتابين؟ كما توجد بطاقات يمكن أن تدخل فى أكثر من موضوع؛ فقد تجد بطاقة فى الغيبيات، وفى الوقت نفسه يمكن أن تدخل فى العقائد، وقد تأتى بطاقة فيها مجموعة من الموضوعات كالجن والسحر والطب الروحاني والأوقاف والتنجيم مثل بطاقة بعنوان «الجواهر اللماعة فى تسخير ملوك الجن فى الوقت والساعة»، وهى مجموعة من السحر الحلال والطب الروحاني والأوقاف والتنجيم والزائرجة (أزهر ج ٦) فإين مكان هذه البطاقة؟

وفى هذه الحالة ليس أمام المصنف إلا الترجيح بناءً على العنوان وربما لو رجع إلى الكتاب لتغير التصنيف.

* المعروف أن كثيراً من المباحث الخاصة بالعقائد والديانات قد اختلطت بعناصر من التفكير الشعبى وثقافات مختلفة كانت سابقة على الإسلام وثقافات مختلفة من حضارات أخرى دخل عليها الإسلام. وقد ظهرت هذه التأثيرات بشكل أكثر وضوحاً فى عصور الانحطاط واختلطت بعض هذه العقائد بالأساطير والخرافات وكان علينا أن نأخذ بالأحوط ونسجل ما نرى أنه قد يتوافق مع التصورات الشعبية أو يؤثر عليها أو أن الملامح الشعبية قد

تظهر بصورة أو بأخرى فى ثنايا الموضوعات باعتبار أن هناك حركة صاعدة وأخرى نازلة بين الفكر الشعبى والفكر المدرسى والرسمى أو الراقى تلازم الثقافة فى كل مكان وزمان، وقد رأينا أن تتضمن النشرة بعض المباحث أو الدراسات الراقية التى يمكن أن تخدم الموضوع مثل كتاب «خرافة الميتافيزيقا» أو الدراسات الخاصة بما بعد الطبيعة وعلى العموم، فقد سجلنا القليل وتركنا الكثير مما تغلب عليه الدراسة الفلسفية البحتة.

والأمر كذلك بالنسبة إلى الدراسات الشعبية، وسيجد القارئ، بطاقات عبارة عن دراسات حول الأدب الشعبى أو قريباً منها أو إعادة صياغة موضوعاته كالقصص والحكايات. ولأنك أن التراث الشعبى جزء فاعل فى تيار الحضارة. وفى هذا المجال فقد أخذ المصنف شيئاً وترك شيئاً يعتقد أن مكانه فهارس أخرى أكثر تخصصاً كفهارس كتب الأطفال وفهارس كتب التصوف وغيرها (٢).

وفى هذا المجال أيضاً فقد تركنا كتب العقائد المسيحية رغم ما فيها من معجزات وتصورات لاهوتية وروحانيات مثل حياة القديسين ومعجزاتهم وغيرها.

وتركنا كتب الفلاحة وما يرتبط بها من صناعات حرفية ورصدنا منها القليل الذى له علاقة بالجانب التاريخى باعتباره جهداً شعبياً انتقل بين الأجيال وذلك قبل أن يدخل التعليم المدرسى.

هذا التصنيف قد ترك أيضاً الدوريات بكل أشكالها شعبية أو غير شعبية ذلك أن هذه الدوريات تحتاج إلى فهرس خاص، وهذه الدوريات قد تكون مجلات أو صحفاً أو نشرات أو غيرها.. إلخ، ولا دخل لهذا المصنف بهذا الموضوع.

أما فى الجزء السابع من فهرس مكتبة الأزهر فيوجد فهرس علم التصوف من ص ٤٦٥ - ٤٧١ وهو يشمل فهرسة هذا الفن حتى عام ١٢٨٧ هـ / ١٩٥٩ م وبه ٢٢٤ بطاقة غير الإحالات (انظر) وقد أثر المصنف الاختيار فى أضيق الحدود، وفيما يمكن أن يكون على علاقة مباشرة بالشعبيات. والمعروف أن الصوفية لعبت دوراً كبيراً فى حياة الطوائف الشعبية وندرج العديد من العوام فى الطرق الصوفية، وقد جاستهم هذه النزعة الصوفية عن طريق التلقين والممارسة ولم تصل إليهم عن طريق التعليم المنتظم أو المدرسى، ومن يريد التوسع فليرجع إلى الملحق.

البحثة ٥٠٠، أو العلوم التطبيقية ٦٠٠، أو الفنون الجميلة ٧٠٠، أو الآداب ٨٠٠، أو التاريخ والجغرافيا ٩٠٠.

* وقد سار التسجيل على النمط الآتي:

١ - نقلت البطاقة الموجودة من مصدرها كما هي وأضفت إليها اسم المصدر وحذفت منها أرقام ورموز الكتاب؛ ذلك أنه قد ثبت بالتجربة أن الأرقام بها تضليل كبير وأن هناك أرقاماً لا يقابلها كتب ويكون الرد دائماً «غير موجود» ولذلك تركت الأرقام والرموز للباحث لأن الهدف من هذه النشرة هو تقديم المفتاح، وعلى الباحث أن يفتح على موضوعه مباشرة. وهكذا تشكلت البطاقة على النحو التالي:

المصدر (فهرس عام - مطبوع - تيمور - ت - مخطوط - قوله - مكرم - إلخ). واسم الكتاب - المؤلف - مولده - وفاته - حسب الظروف - ترجمة بسيطة - نوع الكتاب - مخطوط - مطبوع - تاريخ الطبع - صفحاته - مكانه - النسخ الأخرى - إن وجدت - تاريخ كتابتها أو طبعها.

ولا شك أن مصادر هذه النشرة يكمل بعضها البعض الآخر ولا يمكن الاستغناء بأحدها عن الآخر، فمثلاً نشرة الموسيقى توجد في الفهرس العام/ جزازات وفي تيمور، والمخطوطات، الأزهر وفي نشرة خاصة بالموسيقى ولا توجد في المراجع الأخرى.

٢ - التزم المصنف بالترتيب الآلف بائي للبطاقات بمعنى أن جزازة بعنوان «قصة أخرى لسيدنا يوسف الصديق» تسبق جزازة «قصة سيدنا يوسف الصديق».

وبناءً على ذلك فقد تتباعد الجزازتان كثيراً عن بعضهما لدخول كلمة «أخرى» والحرف لام.

٣ - أما ترتيب المكتبات في النشرة فإنه يسير على النمط الآتي:

فهرس عام / مطبوع - فهرس عام/ جزازات - تيمور = ت	
- كنبخانة	مخطوطات - قوله
- مكرم	- نشرة للموسيقى - أزهر

وقد تم ترتيب الجزازات داخل كل مكتبة بالترتيب الآلف بائي كل على حدة.

والحق، إن مناطق التماس في الكتب القديمة كثيرة، وفي هذا المجال يكفي أن نشير إلى أشعار النقائض كلها فهل هي أشعار رسمية أم أشعار شعبية؟ والمعروف أنها قيلت بين الجماهير وربما كانت ارتجالية ثم تولت الجماهير نقلها بين الشعراء وكانت الجماهير مثل حامل الرسائل، وربما كانت تتدخل في توجيه الشعراء بما يتفق مع رغباتهم وربما استبدلت كلمات بأخرى والأمر كذلك بالنسبة للمقامات بكل أشكالها وكذلك المدائح النبوية وقصة الإسراء والمعراج برواياتها الكثيرة... وغيرها.

* قد تتكرر البطاقة الواحدة إذا كانت تدل على طبعة مختلفة أو من مكتبة أخرى. مثال ذلك بطاقة «فصل الخطاب في المرأة والحجاب» لمحمد طلعت حرب وفي هذه النشرة صورتان لهذه البطاقة: إحداهما في فهرس الأزهر ج ٦ وقد طبع الكتاب عام ١٩٠١م ويقع في ٥٣ صفحة والصورة الأخرى في الفهرس العام وطبع الكتاب عام ١٣١٧ هـ / ١٨٩٩م ويقع في ١٤٠ صفحة. ولاشك أن اختلاف الطباعات قد يؤثر على مادة الكتاب، وفضلاً عن ذلك فإن وجود عدة بطاقات للكتاب الواحد خاصة في المخطوطات يساعد الباحث على تحقيق النصوص والوقوف على الأصول والفروع والاختلاف والتشويه والتزييف، وهذا من صميم علم التحقيق والتوثيق.

* توجد بعض الأبواب في مكتبة الأزهر رأى المصنف أن ينقلها بكاملها مثل: علم الفراسة والكف وعلم الحرف والرمل باستثناء بعض بطاقات تعد على الأصابع.

* المعروف أن الفهرس العام ظهر في صورتين: إحداهما على شكل بطاقات، والأخرى مجلدات مطبوعة وبالمقارنة بين الصورتين تبين أن المجلدات المطبوعة أقل ثراءً، ومع ذلك فقد كان من المناسب أن أرجع إلى كليهما، وبناءً على ذلك فقد تتكرر البطاقة في الفهرس العام «الجزازات» وفي الفهرس المطبوع وهذه ولاشك صعوبة تضاف إلى صعوبات الإعداد والاختيار.

* هذا التصنيف لا يتقيد بالتصنيف العشري ولا يصلح للدخول ضمن هذا التصنيف، ولكنه تصنيف خاص خضع لتكوينات مرنة تتناسب مع طبيعة المادة الفولكلورية مع رؤوس ملانسة وعناوين قد تكون مستمدة من بعض أقسام الموضوعات ومع ذلك ففي هذا التصنيف موضوعات يمكن أن تدخل ضمن العلوم الفلسفية ١٠٠ أو العلوم الدينية ٢٠٠، أو العلوم الاجتماعية ٣٠٠، أو العلوم اللغوية ٤٠٠، أو العلوم

مما لاشك فيه أننا اعتمدنا على العنوان أو ما هو موجود بالبطاقة في التفرقة بين الشعبي وغير الشعبي وهذا الشرط قد لا يكفي. فالعنوان قد يضل في بعض الأحيان بل هناك بين العناوين ما قد يكون بعيداً عن الشعبيات ولكن استعراض موضوع الكتاب قد يكشف عكس ذلك، كما إن المصنف لا يستطيع أن يستخرج أربعة آلاف بطاقة موزعة في أماكن متفرقة ليعرف هل هي شعبية أو غير ذلك؛ بل إن ما يمكن أن يدخل الشعبيات عند أحدهم قد لا يكون كذلك عند غيره، والقضية برمتها نسبية وتخضع للتقدير ومسؤولية المصنف.

والواضح أن هذه القوائم التي بدأ العمل فيها عام ١٩٦٦ وتوقفت عند عام ١٩٦٨م كان من حقها أن تكون منشورة منذ فترة طويلة، وقد حاول المصنف مراراً بمساعدة الأستاذ الدكتور عبدالحميد يونس دون جدوى، والإشارة إلى هذا لا تعني إلا الأسف لتجميد هذا العمل الذي يمكن أن يضيف شيئاً إلى مجرى التيار الثقافي.

وأخيراً، فقد يرى أحد القراء أن هناك قصوراً في موضوع أو إضافة غير مقبولة أو تقصيراً في الخط، أو أن هناك بطاقات قد فاتتها هذه النشرة وهذه الأمور كلها - كما اعتقد - لا تقلل من أهمية وضرورة هذا العمل وعلى كل حال فإن هذه السلبيات قد لا تمثل أكثر من ١٪ من هذا العمل. فالكمال لله وحده، والنقص والقصور من خصائص البشر كما أرجو أن يكون هذا العمل دافعاً للدخول إلى دراسة الفولكلور بأسلوب منهجي يقوم على تجميع معظم لأكبر قدر ممكن من المصادر والمعلومات في مجال الفولكلور.

«فهرس الموضوعات»

الباب الأول : الآداب الشعبية ١٣٣٣ جـزاة

الفصل الأول : قصص وحكايات وأساطير ٥٨٠ جـزاة.

الفصل الثاني : أشعار وأزجال وموشحات ٢٦١ جـزاة.

الفصل الثالث : نكت ونوادر وفكاهات ٢٣١ جـزاة.

الفصل الرابع : أمثال وحكم ١٣٥ جـزاة.

الفصل الخامس : الغاز وفوازير ٤٩ جـزاة.

الفصل السادس : أدب شعبي وشعبيات ٧٧ جـزاة.

الباب الثاني : الفلك والغبييات ٩٤٨ جـزاة

الفصل الأول : الحرف والأوقاف والزيج ١٣٩ جـزاة.

الفصل الثاني : التنويم المغناطيسي ٢٢ جـزاة.

الفصل الثالث : الفراسة وقراءة الكف والعرافة ٩٤ جـزاة.

الفصل الرابع : الفأل والضمير ٣٦ جـزاة.

الفصل الخامس : الرمل والأثر ٤٩ جـزاة.

الفصل السادس : الطوالع والتقاويم والنتائج الفلكية ١٩١ جـزاة.

الفصل السابع : السحر والسيما ٢٩ جـزاة.

الفصل الثامن : التنجيم والفلك ١٦٢ جـزاة.

الفصل التاسع : الروح والنفس ١٤٤ جـزاة.

الفصل العاشر : الأحلام ٩٢ جـزاة.

الباب الثالث : الديانات والعقائد ٦٣٦ جـزاة

الفصل الأول : عقائد وديانات ودراسات ١٧٤ جـزاة.

الفصل الثاني : الجن والشياطين وإبليس والملائكة ٥٩ جـزاة.

الفصل الثالث : القيامة والجنة والنار.

الفصل الرابع : القبر والموت ٢٦ جـزاة.

الفصل الخامس : الأنبياء والأولياء ٧٩ جـزاة.

الفصل السادس : المذاهب والفرق ٢٢ جـزاة.

الفصل السابع : التصوف ١٧٠ جـزاة.

الفصل الثامن : عادات دينية وفضائل الشهور ٥٠ جـزاة.

الباب الرابع : العادات والتقاليد ٣٣٦ جـزاة

الفصل الأول : عادات وتقاليد ١٣٦ جـزاة.

الفصل الثاني : الأسرة والمجتمع ١٠٩ جـزاة.

الفصل الثالث : ألعاب وفروسية ٤٧ جـزاة.

الفصل الرابع : حرف وصناعات وفنون شعبية ٤٤ جـزاة.

الباب الخامس : الفنون ٣٥٨ جزاة

الفصل الأول : الغناء ٨٩ جزاة.

الفصل الثاني : الموسيقى ٢٢٧ جزاة.

الفصل الثالث : تمثيل ورقص ٤٢ جزاة.

الباب السادس : الطب والأدوية ٢١٠ جزاة

الفصل الأول : الطب ١٥٦ جزاة.

الفصل الثاني : الأدوية ٥٤ جزاة.

المصادر ورموزها :

* فهرس عام / مطبوع

* تيمور = ت

* مخطوطات

* مكرم

* أزهر

أولاً : الأدب الشعبي والعاميات

فهرس عام / مطبوع

- الأدب الشعبي.

أحمد رشدي صالح.

ط القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٥٩.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / جزازات

الفولكلور.

فوزي العنتيل.

ط دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٢٢٧.

فهرس عام/ جزازات

الفنون الشعبية.

أحمد رشدي صالح.

دار القلم - القاهرة، ص ١١٩.

العدد ٣٤ - المكتبة الثقافية ١٩٦١.

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبي التركماني.

إبراهيم الداوقى.

بغداد - وزارة الإرشاد ١٩٦٢، ص ١٧٦.

فهرس عام / جزازات

فنون الأدب الشعبي.

على الخاقاني.

بغداد - مطبعة الأزهر ١٩٦٢، سلسلة منشورات دار البيان.

٨ أجزاء في ٨ مجلدات.

فهرس عام/ جزازات

علم الفولكلور.

الكسندر هاجرتي كراب، ترجمة: أحمد رشدي صالح.

القاهرة - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٥٥.

فهرس عام/ جزازات

صور من أدبنا الشعبي أو الفولكلور المصري.

تأليف: محمد قنديل البقلى.

القاهرة ، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٢، ص ١٦٤.

فهرس عام/ جزازات

سلافة النديم فى منتخبات عبدالله النديم.

تأليف/ عبدالله النديم، وجمع عبدالفتاح النديم.

القاهرة ١٩١٤ - جزان فى مجلد.

فهرس عام/ جزازات

سلافة النديم.

تأليف: عبدالله النديم.

ط المطبعة الجامعة بمصر ١٨٩٧م.

فهرس عام/ جزازات

الساق على الساق فيما هو الفاريق.

أو أيام وشهور وأعلام فى عجم العرب والأعاجم.

تأليف: أحمد فارس الشدياق.

القاهرة - مطبعة الفنون الوطنية - جزان فى مجلدين.

القاهرة - مطبعة العرب ١٩١٩م - باريس ١٨٥٥.

فهرس عام/ مطبوع

- قصصنا الشعبى/ فؤاد حسنين على.

القاهرة ١٩٤٧م ص ١٨١.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

الدر الثمين فى أسماء البنات والبنين.

محمد فيصل بك.

جمع فيه ١٣ ألفاً وثمانمائة اسم كل اسم، يوافق عدد حروف

بحساب الجمل عام ولادة من يسمى به وذلك من ١٢٩٥ هـ -

١٣٤٠ هـ.

- ط وادى النيل ١٢٩٤هـ.

- نسخة أخرى، طبع المطبعة المتقدمة ١٢٩٥ هـ.

فهرس عام / مطبوع

ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق.

تقى الدين أبى بكر بن على الشهير بابن حجة الحموى ت

٨٣٧ هـ.

جزان ضمن مجموعة - القاهرة ١٣٣٩ هـ من ص - ٢٦٨

الكتاب الأول.

ت أدب / خ

كتاب فى الأدب مرتب على أبواب، ناقص من اوله قليلاً وبه

خرمان ومؤلفه من أهل القرن ١٣ هـ. لأنه ذكر مزدوجة

قويدر.

ت أدب / ٥١٤/ طبع بيروت ١٣٣٣م

فردوس المعرى لمعروف أرناؤوط.

كتاب أدبى خيالى يتضمن بعث أبى العلاء المعرى وسياحته

فى اليونان وإيطاليا وفرنسا على نسق الجحيم لدانتى.

فهرس عام/ جزازات

حياة الحيوان الكبرى.

كمال الدين محمد بن موسى الدميرى ٨٠٨.

جزان فى مجلدين.

- نسخة - طبع الأميرية ١٢٨٤ هـ.

- نسخة - طبع صبيح ١٣٢٨ هـ.

- نسخة - طبع الحلبي ١٩٥٦ م .

- نسخة - طبع المكتبة التجارية ١٩٦٣ م.

فهرس عام/ جزازات

شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الدخيل.

أحمد بن محمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى.

- القاهرة - طبع الاميرية ١٢٨٢ هـ - ص ٢٤٥.

- مطبعة السعادة ١٣٢٠ هـ - ص ٢١٦.

- المطبعة الوهبيه ١٣٨٢ هـ - ص ٢٤٥.

فهرس عام/ جزازات

الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى احوال الكلام الدارج.

ميخائيل بن نقولا بن إبراهيم صباح.

فهرس عام/ جزازات

شرح درة الغواص فى أوهم الخواص.

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب شهاب الدين الخفاجى.

- الأستانة - مطبعة الجوائب ١٢٩٩ هـ ، ص ٢٦٤.

فهرس عام / جزازات

رد العامى إلى الفصيح.

أحمد رضا العاملى.

ط صيدا - مطبعة العرفان.

١٩٥٢، ص ٤٤٢.

فهرس عام/ جزازات

دفع الهجنة فى ارتضاح اللكنة.

معروف الرصافى.

الأستانة ١٣٣١ هـ ص ١١١.

فهرس عام/ مطبوع

الشيخ متلوف.

نقلها عن الفرنسية: محمد عثمان جلال

رواية أدبية باللغة العامية الدارجة، وهى مرتبة على خمس قطع ط بالقاهرة ١٩١٢.

- نسختان أخريان منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ويسمى (لطائف المعارف)

أبو منصور عبدالمك بن محمد الثعالبى النيسابورى ٤٢٩ هـ

وهو كتاب فى ذكر أشياء مضافة ومنسوبة إلى أشياء مختلفة يتمثل بها ويكثر استعمالها فى النظم والنثر وعلى السنة الخاصة والعامة كقولهم: غراب نوح، نار إبراهيم، عصا موسى، خاتم سليمان... إلخ.

- الموجود مع الجزء الاول فى مجلد، طبع القاهرة ١٩٠٨/١٣٣٦ فى ٥٠٦ صفحة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

جملة من كلام البهلول.

وهو العارف بالله السيد يحيى الشرفى المعروف بالبهلول - وهى مجموعة مقتطفات وأشعار باللغة المغربية العامية.

- نسخة فى مجلد، المطبعة الوهبيه بمصر ١٢٨٣ فى ٨ ص.

فهرس عام/ مطبوع

الكتابات العامية.

أحمد تيمور.

- القاهرة سنة ١٩٤٩ ص ١٢٨.

- خمس نسخ كالسابقة.

كتبخانة :

الرسالة التامة فى كلام العامة والمناهج فى احوال الكلام الدارج.

ميخائيل بن نقولا بن ابراهيم صباغ

- نسخة فى مجلد، طبع حروف استرسبورج ١٨٨٦

- ج ١. نسخة خصوصية ١٦٢.

كتبخانة :

شفاء العليل فيما فى كلام العرب من الدخيل

أحمد بن محمد بن عمر قاضى القضاة الملقب شهاب الدين الخفاجى ت: ١٠٩٦.

- طبع حروف بالمطبعة الوهية ١٢٨٢ ج ١ نسخة خصوصية ٢٨.

- نسخة أخرى ج ١ نسخة خصوصية ٢٩.

- نسخة أخرى ج ١ نسخة خصوصية ٣٠.

كتبخانة :

مميزات لغات العرب وتخريج اللغات العامية عليها وفائدة علم التاريخ من ذلك.

حفنى ناصف - قدم إلى مؤتمر العلوم الشرقية بطنيس ١٣٠٤ هـ - نسخة طبع بولاق ١٠٣٤ - خصوصية ١٥٢ - نسخة أخرى خصوصية ١٥٣.

- نسخة أخرى خصوصية ١٥٤ - نسخة أخرى خصوصية ١٥٥.

- نسخة أخرى خصوصية، ١٥٦.

الهوامش

(١) كان هذا الحوار بمكتب مجلة الفنون الشعبية التى كانت تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر بمكانها بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة.

(٢) على سبيل المثال ففى النشرة المصرية للمطبوعات (من أغسطس إلى ديسمبر ١٩٦٠ طبع فى دار الكتب ١٩٦٢، يوجد من ص ٦٧٧ حتى ص ٧٢٣ مجموعات من قصص وحكايات للأطفال من اللغة العربية وهى رقم مسلسل ٧٠٩٥ - ٧٦٣٠ أى ٥٣٥ جزاة ويعددها حكايات للأطفال من اللغات أى من تسلسل ٧٦٣١ - ٧٧٨٦ وكلها نصوص من التراث الشعبى بسطها المؤلفون والمترجمون وهى تنشر تحت مسميات متعددة.